PRINCÍPIOS SÉRIE

Tânia Franco Carvalhal

Doutora em Teoria Literária e
Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo
Professora Titular de Teoria e Crítica Literárias
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

LITERATURA COMPARADA

revista e ampliada

DIGITAL Source

editora ática

Direção Benjamin Abdala Júnior
Samira Youssef Campedelli
Preparação de texto Renato Nicolai

Arte
Edição e projeto gráfico Antônio do Amaral Rocha
Arte-final René Etiene Ardanuy
Joseval Sousa Fernandes
Capa Ary Normanha

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

C319L
4.ed.
Carvalhal, Tânia Franco, 1943-
Literatura comparada / Tânia Franco Carvalhal. - 4.ed. rev. e ampliada. - São Paulo : Ática, 2006
(Princípios ; 58)
Inclui bibliografia
ISBN 85-08-01095-8

1. Literatura comparada. I. Título. II. Série.
05-3756. CDD 809
CDU 82.091

ISBN 85 08 01095-8
2007
4ª edição
6ª impressão
Impressão e acabamento
Gráfica Palas Athena
Todos os direitos reservados pela Editora Ática
Av. Otaviano Alves de Lima, 4400 - São Paulo, SP - CEP 02909-900
Tel: (11) 3990-2100 - Fax: (11) 3990-1784
Internet: www.atica.com.br - www.aticaeducacional.com.br

EDITORA AFILIADA

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Sumário

1. Literatura comparada: os primórdios 5

Na babel do comparativismo.....5

Breve história 8

Em território francês 8

Em outros países 11

Literatura comparada e literatura geral 11

As propostas clássicas 13

As grandes "escolas'! 14

2. As contribuições didáticas 17

Os manuais franceses 17

O manual brasileiro 19

Os pioneiros 21

As "fontes" em questão 25

De volta aos franceses 27

Eticmble: um caso à parte 32

3. Novas orientações comparativistas 34

O comparativismo em crise 34

René Wellek tinha razão 38

O "modelo" estruturalista 40

As inovações metodológicas 42

4. O reforço teórico 45

Teoria literária e comparativismo 45

O diálogo (difícil) dos textos 50

Imitação X invenção 53

Um exemplo de intertextualidade: Drummond 54

Édipo e Laio na encruzilhada 58

A tradição segundo T. S. Eliot 61

J. L. Borges e a função dos "precursores" 63

Ainda Borges: as noções de autoria e originalidade 66

A recepção produtiva 69

A interdisciplinaridade 73

5. Literatura comparada e dependência cultural 71

Analogia e dependência 75

Diferença e dependência 77

A voracidade antropofágica 78

Comparativismo e descolonização literária 81

Considerações finais 85

6. Vocabulário crítico 87

7. Bibliografia comentada 89

1

Literatura comparada: os primórdios

Na babel do comparativismo

À primeira vista, a expressão "literatura comparada" não causa problemas de interpretação. Usada no singular mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas.

No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como "estudos literários comparados", percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.

Paralelamente a um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras. A diversidade desses estudos acentua a complexidade da questão.

Além disso, a dificuldade de chegarmos a um consenso sobre a natureza da literatura comparada, seus objetivos e métodos, cresce com a leitura de manuais sobre o assunto, pois neles encontramos grande divergência de noções e de orientações metodológicas. Muitos fogem a

essas questões. Outros dão conta das tendências tradicionalmente exploradas sem problematizá-las. Alguns tendem a uma conceituação generalizadora. E há ainda os que preferem restringir a determinados aspectos o alcance dos estudos literários comparados.

Como se vê, não é fácil caminhar nessa "babel".

E o sentido da expressão "literatura comparada" complica-se ainda mais ao constatarmos que não existe apenas *uma* orientação a ser seguida, que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Aos poucos torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de "comparação".

Antes de tudo, porque esse não é um recurso exclusivo do comparativista. Por outro lado, a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso.

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com

outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo.

No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da

análise, ela passa a tomar ares de método — e começamos a pensar que tal investigação é um "estudo comparado".

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.

Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim.

Mas, embora ela não seja exclusiva da literatura comparada, não podendo, então, por si só defini-la, será seu emprego sistemático que irá caracterizar sua atuação.

No entanto, ainda que já se esteja tentando abrir clareiras no emaranhado das definições, não convém adiantá-las. Espera-se que elas surjam naturalmente das considerações posteriores.

Vamos, agora, retroagir na trajetória dos estudos comparados para que se possa compreender como a expressão "literatura comparada" começou a ser empregada, que significados foi adquirindo, até se difundir amplamente com as acepções que hoje lhe damos.

Breve história

O surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais.

Entretanto, o adjetivo "comparado", derivado do latim *comparativus,* já era empregado na Idade Média.

Em 1598, Francis Meres utiliza-o no título de seu *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos,* e vamos também encontrá-lo em designações de obras dos

séculos XVII e XVIII. Em 1602, William Fulbecke publica *Um discurso comparado das leis* e, logo depois, surge a *Anatomia comparada dos animais selvagens,* da autoria de John Gregory.

Mas é, sem dúvida, no século XIX que a difusão do termo realmente se dará, sob a inspiração das *Lições de anatomia comparada,* de Cuvier (1800), da *História comparada dos sistemas de filosofia,* de Degérand (1804), e da *Fisiologia comparada* (1833), de Blainville.

Frequente, portanto, nos títulos de obras científicas e caracterizando-lhes a orientação, a comparação se transfere para os estudos literários por uma espécie de contágio. Na obra *Da Alemanha* (1800), de Mme. de Stäel, a inclinação ao estabelecimento de analogias não só norteará o espírito da investigação como estará presente no subtítulo: "Da literatura considerada em suas relações com as instituições sociais".

Em território francês

Embora empregada amplamente na Europa para estudos de ciências e linguística, é na França que mais ra-

pidamente a expressão "literatura comparada" irá se firmar. Ali o emprego do termo "literatura" para designar um conjunto de obras era aceito sem discussão desde o seu aparecimento, com essa acepção, no *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, enquanto na Inglaterra e na Alemanha a palavra "literatura" custou mais a ganhar esse conceito.

Já cm 1816, os autores Noél e Laplace publicam uma série de antologias de diversas literaturas, sob o rótulo geral de *Curso de literatura comparada.* Apesar do título, trata-se apenas de uma coletânea de trechos escolhidos, sem nenhuma preocupação em confrontá-los.

Parece ter sido Abel-François Villemain quem se encarregou de divulgar a expressão, usando-a nos cursos sobre literatura do século XVIII que ministrou na Sorbonne em 1828-1829. Em sua obra *Panorama da literatura francesa do século XVIII,* emprega várias vezes não só a combinação "literatura comparada" como ainda "panoramas comparados",

"estudos comparados" e "história comparada". Também J.-J. Ampère, em seu *Discurso sobre a história da poesia* (1830), refere-se à "história comparativa das artes e da literatura" e reemprega o termo no título da obra de 1841, *História da literatura francesa na Idade Média comparada às literaturas estrangeiras.* É graças a Ampère que a expressão ingressa na órbita da crítica literária, via Sainte-Beuve, que faz o elogio fúnebre desse autor na *Revue des Deux Mondes,* considerando-o o fundador da "história literária comparada".

No entanto, para que se complete a descrição do contexto francês, no qual se consolida em definitivo a inclinação comparativista aplicada à literatura, há que acrescentar a esses dois nomes o de Philarete Chasles, que, em 1835, se encarrega de formular alguns princípios básicos

do que considerava ser uma "história literária comparada". Diz ele:

> Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante [1].

Parte daí para propor uma visão conjunta da história da literatura, da filosofia e da política nos cursos ministrados por ele no Collège de France (1841).

Estão aí já esboçadas as noções tanto de vinculação entre literatura comparada e historiografia literária quanto de empréstimo, que, como veremos, caracterizarão os estudos comparados considerados clássicos.

Não é de surpreender, então, que a primeira cátedra de literatura comparada surja na França, em Lyon, cm 1887, seguida pela criação de outra, na Sorbonne, em 1910. Nesses dois locais atuaram grandes comparativistas, como Joseph Texte, Fernand Baldensperger e J.-M. Carré.

O rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis,

[1] Transcrito de BRUNEL, P.; PICHOIS, E; ROUSSEAU, A.-M. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1983. p. 19.

preconizada pelo historicismo dominante. A difusão da literatura comparada coincide, portanto, com o abandono do predomínio do chamado "gosto clássico", que cede diante da noção de relatividade, já estimulada, desde o século XVII, pela "Querelle des anciens et des modernes".

Nesse contexto, as noções de evolução, continuidade e derivação integram-se com facilidade aos ideais "cosmopolitas" vigentes, sendo animadas, ainda, pela visão romântica, que, na sua busca de exotismo, alimentou o interesse por literaturas diferentes.

Em outros países

Na Alemanha, parece ter sido Moriz Carrière quem adota, pela primeira vez, a expressão *"vergleichende Lite raturgeschichte"* (história comparativa da literatura), depois difundida como *"vergleichende Literaturwissenschaft"* (ciência comparativa da literatura). A intenção de Carrière, que se ocupou da evolução da poesia, era de integrai a literatura comparada à História Geral da Civilização. É ainda em Berlim que surge o primeiro periódico da disciplina comparativista, o *Zeitschrijt der vergleichenden Literaturgeschichte* (1887-1910), editado por Max Koch.

Na Inglaterra, cabe a Hutcheson Macaulay Posnctl a primazia do uso da expressão, em 1886, num livro teórico, intitulado *Comparative Literature.*

Na Itália, De Sanctis lecionará literatura comparada em Nápoles a partir de 1863. Já os Estados Unidos esperarão a virada do século para verem surgir os estudos comparados, sendo criados Departamentos de Literatura Comparada nas universidades de Columbia (1899) e Harvard (1904). Tendo adotado inicialmente as orientações francesas, o comparativismo norte-americano será marcado depois pelos estudos de Irving Babbitt.

Em Portugal há que referir, depois do "precursor" Teófilo Braga, o estudo "Literatura comparada e crítica de fontes" de Fidelino de Figueiredo, inserido cm seu livro *A crítica literária como ciência* (1912),

como trabalho pioneiro no enfoque da questão metodológica.

Literatura comparada e literatura geral

Indiferente aos locais onde se expandiu, a literatura comparada preservou a denominação com que os franceses a divulgaram, mesmo sendo imprecisa e ambígua. Por isso,

muitas vezes sofre a competição da expressão "literatura geral", também de uso corrente em francês e em inglês, com a qual é frequentemente associada. Estão ambas, por exemplo, nas denominações de associações de comparativistas (veja-se a "Société Française de Littérature Générale et Comparée") ou de publicações especializadas, como *Cahiers de Littérature Générale et Comparée,* caracterizando uma atuação conjunta de estudiosos das duas disciplinas.

A distinção entre as duas expressões tem constituído ponto de discussão permanente. Alguns autores consideram a literatura geral como um campo mais amplo, que abarcaria o dos estudos comparados. Outros, como René Wellek e o francês Etiemble [2], não estabelecem diferença entre elas.

À denominação "literatura geral" também é associada a de "literatura mundial", mais conhecida pelo termo *Weltliteratur,* cunhado por Goethe em 1827. Embora se tenha prestado a várias interpretações, esse termo foi utilizado por Goethe em oposição à expressão "literaturas nacionais", para ilustrar sua concepção de uma literatura de "fundo comum", composta pela totalidade das grandes obras, espécie de biblioteca de obras-primas. Mas, além desse significado, podemos entender ainda o termo, de acordo com o pensamento de Goethe, como a possibilidade de interação das literaturas entre si, corrigindo-se umas às outras.

Como já se disse, o emprego da palavra por Goethe ganhou inúmeras interpretações, mas importa aqui acentuar que a aproximação entre as

[2] ETIEMBLE. *Ensayos de literatura (verdaderamente) general.* Madrid, Taurus, 1977. *(Essais de littérature (vraiment) générale.* Paris, Gallimard, 1974.)

expressões "literatura comparada" e "literatura geral" deixa transparecer ainda

o espírito de cosmopolitismo literário que favoreceu o surgimento de ambas no século XIX.

As propostas clássicas

É nos primeiros decênios deste século que a literatura comparada ganha estatura de disciplina reconhecida, tornando-se objeto de ensino regular nas grandes universidades européias e norte-americanas e dotando-se de bibliografia específica e publicações especializadas.

Se remontarmos aos estudos considerados clássicos neste campo e a propostas como a que está expressa no primeiro número da *Revue de Littérature Comparée,* criada em 1921 por Fernand Baldensperger e Paul Hazard, veremos que, na época, os estudos comparados seguiam duas orientações básicas e complementares. A primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países.

A identificação de tais contatos abria caminho para os estudos de fontes e de influências; com isso, as investigações que se ocupavam em estabelecer filiações e em determinar imitações ou empréstimos recebiam grande impulso. Ao mesmo tempo, crescia o interesse pelo acompanhamento do destino das obras, a "fortuna crítica" delas fora do país de origem. Multiplicavam-se as publicações do tipo "Goethe na França", "Taine e a Inglaterra".

A segunda orientação determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica. Nesse contexto, a literatura comparada passa a ser vista como um ramo da história literária. Tal vinculação se deve ao fato de a nova disciplina ter atraído de pronto a atenção de historiadores literários, como Fer-

dinand Brunetièrc. Este, ao ministrar um curso de literatura comparada cm 1890-1891, lança os pressupostos de uma história dos grandes movimentos literários no mundo ocidental com base na comparação entre eles. Outro conhecido historiador literário francês, Gustave Lanson, investiga, na mesma época, a influência da literatura espanhola nas letras clássicas francesas e Emile Faguct, ao dirigir a *Revue Latine,* de 1902 a 1908, adotará, como subtítulo da publicação, "journal de Littérature Comparée".

As grandes "escolas"

As duas orientações referidas estão na base do corpo de doutrina do comparativismo clássico francês. A maioria dos manuais adota a denominação "escola francesa" para designar um grupo representativo de estudos onde predominam as relações "causais" entre obras ou entre autores, mantendo uma estreita vinculação com a historiografia literária. Assim, a designação indica menos uma restrição geográfica do que a adoção de determinados princípios, que assumiram também caráter doutrinário em vários países, pois o comparativismo literário foi dominado por personalidades francesas durante muito tempo.

A denominação "escolas" começou justamente a ser empregada quando René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos mestres franceses, sugerindo uma cisão entre a suposta "escola" francesa e outra, norte-americana. O emprego do termo, portanto, sugere a formação de dois blocos radicalmente diferentes. No entanto, a incompatibilidade entre eles não e tão grande quanto se poderia supor, pois entre os comparativistas norte-americanos há muitos de orientação historicista e, por outro lado, a mais recente publicação sobre a produ-

ção comparativista na França, o volume intitulado *La recherche en littérature générale et comparée en France* (Aspects et problèmes)[3] (1983) atesta a multiplicidade de orientações seguidas e os variados campos de atuação dos estudiosos franceses. Paralelamente a trabalhos que perpetuam as feições mais convencionais, há os que renovam as Orientações clássicas,

[3] PAGEAUX, Daniel-Henri, org. Paris, S.F.L.G.E., 1983.

sobretudo no domínio da mitopoética. Por isso, ao utilizar o termo "escolas" é preciso ter em conta esses aspectos e que a intenção classificatória só tem sentido com relação a uma feição "clássica" dos estudos literários comparados.

Ao lado da orientação francesa, também se costuma designar como "escolas" a norte-americana e a soviética.

A primeira, despojada de inflexões nacionalistas, distingue-se da francesa por seu maior ecletismo, absorvendo com facilidade noções teóricas, em particular os princípios que regeram o *new criticism* — movimento crítico que se desenvolveu a partir dos anos 30 nos Estados Unidos.

Além de privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras, os comparativistas norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atuação recusada pela doutrina clássica francesa. Sem ter um programa (ou doutrina) estabelecido, os comparativistas norte-americanos têm em René Wellek seu porta-voz mais expressivo. As reflexões de Wellek adquiriram, muitas vezes, caráter polêmico e foram responsáveis pela cisão mencionada entre as duas orientações básicas, fortalecendo as divergências entre elas.

Os comparativistas soviéticos, que têm em Victor Zhirmunsky uma de suas figuras exponenciais, adotam, como princípio básico, a compreensão da literatura como pro-

duto da sociedade. Preocupam-se, sobretudo, em distinguir entre analogias tipológicas e importações culturais (outra forma de designar as "influências"), que correspondem sempre a situações similares na evolução social. Entre eles, destaca-se o tcheco Dionyz Ďurišin, herdeiro do estruturalismo de Praga, cuja contribuição detalharemos mais adiante.

Cabe ainda referir aqui que a investigação comparativista na Alemanha, dominada sobretudo por um critério de unidade, na tradição legada por Goethe e por todo o romantismo alemão, orientou-se

inicialmente para os estudos de temas, motivos e personagens literários que circulam na literatura de vários séculos ou de vários países. Atualmente, volta-se para estudos de imagologia, de casos fronteiriços e de relações literárias, tendo, entre outros centros, desenvolvido esses estudos nos setores comparatistas de Aachen e Bayreuth.

Façamos, agora, a leitura de alguns manuais para que as referências esboçadas fiquem claras através das obras de caráter didático que sintetizam as diferentes orientações.

2

As contribuições didáticas

Os manuais franceses

O caráter normativo da orientação francesa decorre da existência de grande número de livros sobre literatura comparada, responsáveis pela difusão de suas propostas em vários países.

A inclinação para a ordenação de dados e a fixação de noções norteadoras já caracterizam, por exemplo, a obra clássica de Paul Van Tieghem, publicada em 1931 [4].

O autor define o objeto da literatura comparada como o estudo das diversas literaturas cm suas relações recíprocas. Van Tieghem distingue literatura comparada de literatura geral, considerando a primeira mais analítica e responsável por estudos binários. A literatura geral corresponderia a uma visão mais sintética, podendo abarcar o estudo de várias literaturas.

Na proposta de Van Tieghem, a literatura comparada passa a ser uma análise preparatória aos trabalhos de literatura geral. Na verdade, a intenção do autor era ela-

borar uma História Literária Internacional, que se organizaria em três etapas: a história das literaturas nacionais, a literatura comparada (que se ocuparia com a investigação de afinidades) e, finalmente, a literatura geral, que sintetizaria os dados antes colhidos.

Essa proposta manifesta um interesse humanístico ao desejar

[4] *La littérature comparée*. Paris, Armand Colin, [1931] 1946.

esclarecer "os laços espirituais que unem tantos homens de uma mesma geração". Van Tieghem via na literatura geral uma dupla vantagem:

> antes de tudo permite, melhor ainda que a Literatura Comparada, ao historiador literário de uma nação compreender mais plenamente um escritor, uma obra, ao observá-lo mergulhado no meio literário internacional ao qual ele pertence; em seguida, é por si mesma uma disciplina histórica das mais penetrantes e eficazes (p. 175).

Essa rápida transcrição já permite que se veja que o autor confere à literatura comparada um caráter complementar, tornando-a subsidiária da historiografia literária e da literatura geral. A atuação do comparativista, desse modo, ficaria restrita à pesquisa de "fatos comuns a duas literaturas parecidas".

Não é outra a orientação que irá predominar entre vários comparativistas franceses, sendo adotada, por exemplo, por Simon Jeune [5] e Jean-Marie Carré. Este último assim se expressa:

> A literatura comparada é um ramo da história literária: é o estudo das relações espirituais entre as nações, *relações* de fato que existiram entre Byron e Púchkin, Goethe e Carlyle, Walter Scott e Vigny, entre as obras, as inspirações, até entre as vidas de escritores pertencentes a várias literaturas [6].

Como se vê, J.-M. Carré prolonga as orientações de Van Tieghem, reforçando a inclinação historicista nos estudos comparados em detrimento de uma perspectiva de crítica textual. Assim dirá Carré que a literatura comparada

> não considera essencialmente as obras no seu valor original, mas dedica-se principalmente às transformações que cada nação, cada autor impõe a seus empréstimos (p. 8).

[5] *Littérature générale et littérature comparée*. Paris, Minard, 1968.

[6] CARRÉ, J.-M. Prefácio. In: GUYARD, M.-F. *A literatura comparada*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1956. p. 7.

Mesmo que já não professe o binarismo nos estudos comparados, defendido por Van Tieghem, Carré adere aos princípios básicos que seu antecessor advoga.

Contudo, não foi só na França que a bíblia de Van Tieghem teve seguidores. No Brasil, seu discípulo mais fiel foi Tasso da Silveira, que é autor de um manual brasileiro. Interessa ver, portanto, logo a seguir, em que aspectos Tasso da Silveira segue as lições do "mestre".

O manual brasileiro

Tasso da Silveira, em seu livro *Literatura comparada* [7], sintetiza sua atuação como professor da "nova" disciplina na então Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette (depois Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade da Guanabara). Sua adesão a Van Tieghem é integral, sendo que a obra de 1931 lhe fornece os dados fundamentais de suas propostas comparativistas. Portanto, o que se vinha mencionando como orientação clássica francesa encontra no Brasil um de seus mais fervorosos seguidores. Na esteira de Van Tieghem, F. Baldenspcrger, Fr. Loliée e A. Dupouy, Tasso da Silveira insistirá na

busca de fontes e de influências, ocupando-se com casos de imitações ou empréstimos. Para ele,

> em literatura comparada procedem-se a comparações de caráter especial e com finalidade positiva. Com a finalidade, extremamente fecunda para a história do espírito, de verificar a filiação de uma obra ou de um autor a obras e autores estrangeiros, ou de um momento literário ou da literatura interna de um país a momentos literários ou a literaturas de outros países (p. 15).

Em todas as importações passivas, as idéias são aceitas sem contestação. O livro de Tasso da Silveira não foge à regra: absorve

[7] Rio de Janeiro, Ed. GRD, 1964.

integralmente as sugestões de seus mestres franceses, cuja receita era pesquisar influências, buscar identidades, ou diferenças, restringindo o alcance da literatura comparada ao terreno das aproximações binárias e à constituição de "famílias literárias". A terminologia que adota corresponde aos objetivos traçados: refere-se a "indícios reveladores", "filiação", "importação", "reações provocadas", "fontes". Dentro dessa mesma orientação e para poder dar conta dela, traça o perfil do comparativista como um super-homem da erudição, o qual detém não só o conhecimento amplo de várias línguas como o das respectivas literaturas, acrescidos de conhecimentos sobre relações

> políticas, sociais, filosóficas, religiosas, científicas, artísticas e literárias, abrangendo as traduções e os dados de recepção da obra em um público dado (p. 37).

A esse estudioso de saber enciclopédico não deveria faltar a frequência das obras menores, daqueles autores que a história literária apenas refere. A formação, portanto, do comparativista se dá mais em termos de bagagem, de erudição do que de adestramento em técnicas de análise. Sua tarefa é, sobretudo, a da caça de indícios. Não

é difícil entender, então, por que qualifica o comparativista de

> crítico *sui generis* a quem diretamente não incumbe a análise da obra literária em sua estruturação intrínseca, nem a exegese dos sentidos múltiplos dessa obra (p. 35).

E acrescenta:

> Sua específica tarefa é apenas uma: estabelecer filiações entre obras e autores de um país e obras e autores de outro ou de outros países (p. 36).

Como se vê, um voo ainda muito restrito.

Surpreende, na adesão de Tasso da Silveira aos autores franceses mencionados, o não aproveitamento das contribuições que alguns intelectuais brasileiros dispersavam em seus trabalhos de crítica literária, com forte inclinação comparativista. Se as tivesse considerado, é possível que, já na época, o manual brasileiro pudesse conter sugestões renovadoras, colhidas aqui mesmo, e não se tivesse deixado levar tanto pelo vezo sistematizador das orientações que acolheu. Passemos os olhos por algumas dessas contribuições.

Os pioneiros

Há que salientar a vinculação, no Brasil, da perspectiva comparada com os estudos filológicos das primeiras décadas deste século. Por isso interessa examinarmos a inclinação em João Ribeiro, que, já em *Páginas de estética* (1905)[8], dedica um capítulo à literatura comparada.

É um artigo curto, que não deixa de ter idéias interessantes. Vale a pena transcrever uma delas:

> Refiro-me à literatura comparada: mas não a essa em que se cotejam e se confrontam escritores de várias raças e estirpes. Pouco importam (à luz em que estou agora) os influxos recíprocos entre os homens de gênio, o quanto influiu Petrarca em Camões, Cervantes em Heine, Plauto em Molière. Refiro-me, diversamente, a um aspecto essencial da crítica histórica que há mister fundar e desenvolver (p. 133).

Ora, é compreensível que João Ribeiro adote, na época, uma perspectiva histórica. Daí sua intenção de entender a literatura comparada como "crítica histórica". No entanto, é curioso corno não se interessa pelo jogo dos confrontos, característico da feição clássica da disciplina, prevendo para ela uma atuação "crítica", mesmo sem desvinculá-la da história.

Também é compreensível que alie os interesses linguísticos aos literários, pois é uma implícita noção de língua como sistema que o leva a

[8] 2. ed. Rio de Janeiro, Livr. São José, 1963. p. 133-6.

considerar a existência de uma literatura orgânica, popular, espontânea, que fluiria paralelamente à literatura oficial. É justamente essa literatura não regulada por normas que João Ribeiro gostaria de ver confrontada com a outra, a impressa. Diz ele:

Quisera eu que lhe traçassem as fronteiras e me dissessem em que proporção dela se afasta essa outra literatura nossa, erudita, refletida, artificial, tardiamente criada, sobreposta e dobrada sobre a grande arte popular (p. 135).

A observação é tanto mais curiosa se lembrarmos que, na esteira de Baldensperger, P. Van Tieghem chega a excluir do âmbito da literatura comparada os contos populares e as lendas devido ao anonimato de seus produtos. Dizia ele:

> Isto é folclore, não é história literária; pois esta é a história do pensamento humano visto através da arte de escrever (p. 89).

Daí o ostracismo da literatura antiga e medieval nos cursos ministrados na Sorbonne, na época de Van Tieghem.

João Ribeiro seguia, ao contrário, a orientação germânica, na qual a *Stoffgeschichte* explorava a literatura popular na análise de temas e mitos, enquanto já advogava a tese da inter-relação entre literatura escrita e literatura oral, defendida, bem mais tarde, por críticos como R. Wellek e A. Warren em sua *Teoria da literatura* (1948)[9].

Ao nome de João Ribeiro se poderia com segurança anexar o de Otto Maria Carpeaux, o de Eugênio Gomes e o de Augusto Meyer. Mesmo bastante diferentes entre si, esses autores teriam em comum a inclinação para o comparativismo, que se manifesta em suas obras não de maneira apenas ocasional, mas reiteradamente.

O. M. Carpeaux adota a comparação como um dos princípios para os estudos que desenvolve em sua *História da literatura ocidental* e em vários ensaios dispersos na obra de crítica. Frequentemente envereda pelo rastreio de fontes ou por problemas de tradução, convertendo-se, também, em

[9] Lisboa, Publicações Europa-América, 1955. p. 58-9.

exemplar "intermediário", difusor entre nós de autores europeus pouco conhecidos. Kafka, por exemplo, foi um dos escritores que Carpeaux encarregou-se de divulgar para a intelectualidade brasileira [10].

Também Eugênio Gomes manifesta em vários trabalhos na imprensa a tendência comparativista que cristaliza, definitivamente, em *Machado de Assis — Influências inglesas* (1939)[11], onde trata de identificar essas fontes na obra do autor de *Brás Cubas,* acrescentando-lhes ainda a

sugestão de Victor Hugo. E. Gomes as registra com precisão, em pesquisa exaustiva e criteriosa, tornando seu livro, que não é uma investigação acabada ao nível interpretativo, valioso material *para* uma análise comparada em Machado de Assis.

Igualmente interessante é a "Introdução", onde E. Gomes rebate as críticas de Sílvio Romero, que acusara Machado de "macaquear Sterne". Depois de reconhecer influxos do *humour* anglo-saxão na obra de Machado de Assis, diz E. Gomes:

Seria irrisório indagar, com o crítico de *Minhas contradições,* se Machado era como Swift ou como Sterne. [...] Não tivesse a intuição do *humour* e, certamente, não bastava, para o exercer tão finamente, uma simples assimilação do processo de tal ou qual humorista estrangeiro. [...] Mas frisemos, em abono dele, que nem só os humoristas anglo-saxões incidiram no mesmo inconveniente, como foram, por sua vez, tributários de outros, não havendo nenhum absolutamente original (p. 10).

Sem dúvida, Eugênio Gomes, seguindo uma tendência de época, adota uma explicação psicologizante (o *humour* como "espírito de temperamento"), mas astutamente refuta as acusações de mera imitação feitas a Machado, inserindo-o numa "família de humoristas" que remonta a Rabelais, e, ao fazê-lo, converte a todos da linhagem em "geniais plagiadores".

---

[10] O comparativista Wolfgang Bader desenvolve projeto de investigação sobre o papel dos "intermediários" brasileiros.

[11] 1. ed. Bahia, 1939; 2. ed. Rio de Janeiro, Pallas/INL, 1976. Leia-se também, do mesmo autor, *Espelho contra espelho.* Rio de Janeiro, Ipê, 1948.

Não deixa também Eugênio Gomes de insinuar sua intuição do processo criador de Machado, ao observar que, em *Quincas Borba,* é pela fala da personagem que o autor do romance deixa transparecer seu apego a Pascal. Daí o comentário no qual acentua

> a maneira como a cultura, absorvida e assimilada pelo escritor brasileiro, se incorporava à sua economia criadora (p. 12).

As "fontes" em questão

As "fontes" machadianas foram um constante estímulo para os críticos do autor. Augusto Meyer ocupou-se com elas num ensaio sobre o capítulo do "delírio" de *Brás Cubas.* Ao perseguir a figura da Natureza ou Pandora até as suas prováveis fontes remotas, completa o estudo evocando a imagem machadiana da cabeça como "um bucho de ruminante" para dizer que ali é

> onde todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas...[12].

Machado, portanto, fornece ao crítico a metáfora "alimentar" do processo criador, que não está longe da visão "antropofágica" de Oswald de Andrade.

Mas não é só com relação à obra de Machado de Assis que Augusto Meyer exercitou suas pesquisas de fontes, na permanente sugestão de Ernst Robert Curtius, de quem promoveu a tradução da obra *Literatura européia e Idade Média latina* (1948), pelo Instituto Nacional do Livro. Bons exemplos de rastreamento de "tópicas" são os ensaios inseridos em *Camões o Bruxo e outros estudos* (1958). Além desses, é preciso destacar o estudo sobre o poema de Rimbaud, *Le bateau ivre — Análise e interpretação*

[12] MEYER, Augusto. O delírio de Brás Cubas. In: ---------. *Machado de Assis* (1935-1958). Rio de Janeiro, Livr. São José, 1958. p. 196.

(1955), onde a metodologia escolhida bem se esclarece. Elaborado para um curso de Teoria da Literatura que o autor ministrou na então Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Brasil, nos anos 50, caracteriza o estudo seu tom didático e a preocupação em definir conceitos e elucidar pontos de vista. Inicia Meyer por uma

discussão sobre "temas e fontes", minimizando o valor da investigação das *tópicas* para a análise crítico-interpretativa do poema. Como diz,

> por mais que um Curtius renovasse e ampliasse a velha *Stoffgeschichte*, a monótona história de temas, de motivos e influências literárias, a validade relativa de aplicação do método, conforme os casos tratados, continua a pesar como fator preponderante nas tentativas de exegese (p. 19).

Para ele, trata-se de um salto inicial, pois,

> reconhecida a filiação de Rimbaud e seu parentesco poético mais próximo, ainda resta mostrar que ele é o contrário de um epígono e, por conseguinte, sublinhar aquilo em que diverge de seus modelos; não o lado coincidente ou passivo, de cera mole, em que se refletem as influências, mas a forte marca singular da sua personalidade (p. 22).

Mesmo provocada por uma tendência de crítica psicológica a valorização das "divergências" é o dado fundamental na observação de Meycr, que as vê surgir da análise textual rigorosa, como acentua na sequência:

> Quem quiser evitar os riscos mais graves que a todo momento ameaçam a viabilidade do estudo das fontes, considere sempre, com a maior cautela, os seguintes aspectos da questão: a) o perigo de supor que a cada trecho de uma obra deve necessariamente corresponder uma fonte específica, ou "trecho

> paralelo"; b) o "hipnotismo da fonte única", na expressão do professor Morize; e) a confusão entre simples semelhança e dependência direta. Além disso, na grande maioria dos casos, a aproximação de textos, de acordo com a técnica das "passagens paralelas", vem desacompanhada de uma análise estilística e carece portanto de valor concludente. Nunca será possível em tais casos definir a natureza da influência, ou mesmo comprovar se houve de fato influência, e traçar devidamente os limites entre imitação, adaptação, assimilação e originalidade (p. 22-3).

A orientação estilística é dominante nas análises textuais empreendidas por Meyer e caracteriza o estudo sobre Rimbaud; mas interessa aqui ressaltar a justeza da desconfiança que demonstra em relação às pesquisas de influências e, principalmente, como se retrai diante dos paralelismos binários sem caráter interpretativo tão frequentes nos estudos tradicionais de crenologia.

De João Ribeiro a Augusto Meyer, portanto, e nos dois outros autores referidos, há uma postura diversa da de Tasso da Silveira, pois neles se expressa a perspectiva crítica que impede a absorção passiva das noções estrangeiras. Ao contrário, já as fazem passar pela peneira das restrições.

A simples amostragem nos comprova que, se tivermos de escrever a história do comparativismo no Brasil, teremos de recorrer aos estudos pontuais, dispersos em jornais e livros de crítica literária, pois aí estão, sem dúvida, as mais criativas contribuições.

De volta aos franceses

A visão obliterada que se tem da literatura comparada como um estudo restrito a exaustivos levantamentos, verdadeiros exercícios de erudição que, muitas vezes, impressionam mais pelo esforço da pesquisa do que pela agilidade das interpretações resultantes, decorre, em geral, das propostas que conhecemos através de manuais que sobrecarregam o aparato da investigação sem suscitar as atitudes críticas.

É o caso, por exemplo, da obra de Marius-François Guyard, *A*

literatura comparada[13], traduzida em 1956 e bastante conhecida.

Não se pode dizer que o autor não estivesse movido por boas intenções: ele quer dirimir dúvidas sobre a natureza dos estudos comparados, tentando dar à disciplina uma definição objetiva. Já na introdução dirá que

> o inevitável paralelo, de 1820 a 1830, entre Shakespeare e Racine, pertence à crítica ou à eloquência; pesquisar o que o dramaturgo inglês conheceu sobre Montaigne e o que dele transportou para seus dramas, é literatura comparada (p. 9).

Mas as boas intenções do autor valem pouco: Guyard insiste na distinção entre crítica e comparativismo, prejudicando a compreensão de ambas as atividades, pois se à primeira destina o paralelismo, à segunda cabe apenas o levantamento de dados sobre o que um autor leu de outro. Para ele,

> a literatura comparada é a história das relações literárias internacionais. O comparativista se coloca nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, controla as trocas de temas, idéias, livros ou sentimentos entre duas ou várias literaturas (p. 15).

De acordo com o que propõe, o comparativista é uma espécie de fiscal do "trânsito" ou intercâmbio intelectual. Assim, na sua concepção o termo *relação* se converte em palavra-chave, pois se não existir contato real, seja de um homem com um texto, de uma obra com um público, de um viajante com um país, encerra-se o domínio da literatura comparada e começa o "da pura história das idéias, quando não da retórica".

Os bons propósitos de Guyard não atingem os objetivos a que se propunham: ao definir, restringe. Exigindo a comprovação dos contatos ou relações, deixa de considerar relações mais gerais, decorrentes de afinidades naturais ou movidas por condicionamentos de época ou de

[13] São Paulo, Difusão Européia do Livro. 1956.

gênero, que também podem existir e interessam ao comparativista. Além disso, qualquer proposição metodológica que intenta fazer em seu livro se dissolve em conselhos práticos a quem se dedica aos estudos literários comparados. Indica "caminhos" e esses se reduzem à investigação de fontes e de influências comprovadas, ao acompanhamento do destino das obras fora do país de origem ou do movimento das idéias, à interpretação de um país pela imagem que dele se faz no estrangeiro ou, ainda, à análise dos "intermediários", elementos que favorecem a difusão de um texto ou de um autor. Limita o alcance da literatura comparada a um "pano de fundo" da literatura, ao estudo de dados que estão "ao redor" do literário, ao abstrair toda a análise crítica dos textos. Por isso, hoje, o interesse do livro de Guyard é muito menor do que seu sucesso inicial anunciava. Ao definir a literatura comparada como "história das relações literárias internacionais", compreende-as como simples comércio internacional da cultura e propõe a investigação dessas relações apenas em seus aspectos mais superficiais.

Na expectativa de superar seu antecessor, Claude Pichois e André-Michel Rousseau elaboram outro manual, de igual título: *La littérature comparée* (1968) [14]. O livro de Pichois e Rousseau é realmente mais rico e atualizado em suas informações, como também mais abrangente nos conceitos e nas propostas. No entanto, desenvolve plano idêntico ao de Guyard, acabando por tratar sobretudo de "trocas literárias internacionais" e ocupando-se, como aquele, com a caracterização dos elementos que intermediam esses processos. A aceitação que ganhou esse manual (a segunda edição, de 1971, esgotou-se com rapidez) estimulou o surgimento de uma terceira versão, com título

novo — *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (1983)[15] — e colaboração de um terceiro co-autor, Pierre Brunel. Na verdade, a nova formulação ganha em interesse por seu caráter mais dialético e pela discussão em torno das contribuições teóricas recentes. Os conceitos não estão tão rigidamente propostos, de acordo com o espírito do livro, cujo título interrogativo evoca

[14] Paris, Armand Colin, 1968.

[15] Paris, Armand Colin, 1983.

a instigação de Sartre no célebre ensaio "Qu'est-ce que la littérature?", de 1949. Para ilustrar, basta transcrever o que dizem os autores sobre a distinção entre literatura comparada e literatura geral:

A literatura geral é o estudo das coincidências, das analogias; a literatura comparada (no sentido estrito do termo) é o estudo das influências, mas a literatura geral é ainda literatura comparada. E mesmo se compreendemos sob esse último termo apenas os estudos de relações de fato, percebemos que não existe solução de continuidade (p. 103).

Mas, apesar da aparência nova, os resultados não se alteram. Se já não estabelecem a subserviência da literatura comparada à literatura geral, pois querem acentuar a complementariedade entre elas, ainda insistem em "coincidências, analogias e influências" como o interesse central do comparativista. É com a intenção de caracterizar-lhe a atuação que irão afirmar:

Estudar a invenção da tragédia na Grécia, seu transplante para Roma, sua ressurreição no século XVI, sua difusão em toda a Europa, o interesse que suscita na atualidade, é obra de comparativista. Meditar sobre a noção do trágico, como Nietzsche no *Nascimento da tragédia* ou, mais recentemente, George Steiner em *A morte da tragédia,* é ser filósofo literário (p. 105).

A passagem transcrita deixa à mostra a fragilidade da distinção efetuada, porque quem se dispõe a estudar o sur-

gimento da tragédia não pode evitar a reflexão sobre o trágico.

Mesmo que a nova versão dessa obra tenha uma feição mais "moderna" e conceitos teóricos melhor explicitados, os princípios firmados nas duas edições anteriores permanecem em vigor. Dito de outro modo, as considerações teóricas acolhidas não chegam a atuar sobre as formulações precedentes, modificando-as. Assim, o capítulo final ("Vers une définition") acaba reproduzindo integralmente os textos das edições precedentes, como reafirmação do conceito de literatura comparada antes adotado:

> A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que pertençam a várias línguas ou várias culturas, façam parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (p. 150).

Ora, tal definição privilegia o estudo de semelhanças (analogias e parentescos, na perspectiva até aqui rastreada), sem se ocupar com as eventuais diferenças. Isso não só limita a natureza da investigação como também cerceia o seu alcance. Ao aproximar elementos parecidos ou idênticos e só lidando com eles, o comparativista perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor ou texto e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles. Enfim, deixa de lado o que interessa. Paralelamente, ao preconizar a idéia de "filiação", a definição se ampara num conceito de *tradição* no qual a cronologia (ou antecipação) se converte em critério dominante e expressão de excelência, como prova de originalidade. E, na formulação, apenas interessa aproximar elementos que pertençam à "mesma tradição", aqui sinônimo de linhagem, como reforço à afirmação de identidades.

Além disso, a definição de literatura comparada como arte metódica" nada diz sobre sua atuação metodológica e a imprecisão terminológica inicial ocorre ainda na expressão "apreciá-los", que conclui o trecho citado.

Assim, o livro dos autores Pichois, Rousseau e Brunel apesar das modificações introduzidas nas duas primeiras edições, parece regredir quando se dispõe a conceituar os procedimentos comparativistas e reafirma as propostas clássicas da "doutrina" francesa, sem integrar as sugestões teóricas que refere.

Etiemble: um caso à parte

O trajeto, embora rápido, pelos manuais mais conhecidos, revisa a bibliografia existente com a finalidade de destacar os aspectos essenciais de cada proposta para que seja possível contrastá-las.

Assim, esse voo panorâmico em território francês, longe de ser exaustivo, ocupou-se apenas com os textos que são melhor divulgados no Brasil. Deixou de lado, por exemplo, uma contribuição fundamental, a de Etiemble, sucessor de Carré na Sorbonne. Na verdade, o fez intencionalmente, pois esse autor mereceria um capítulo especial pela singularidade de suas reflexões. Em *Comparaison n'est pas raison* (1963) [16] ou em *Essais de littérature (vraiment) générale* (1974), Etiemble se encarrega de rebater a distinção entre literatura comparada e literatura geral e sustenta um interesse que ignora divisões políticas e limites geográficos, pois, para ele, as literaturas asiáticas têm a mesma importância que as européias. É, enfim, um humanista na acepção exata do termo. Suas afirmações levam muitos a situá-lo mais próximo da "escola" norte-america-

na do que da francesa, pelo questionamento constante a que submeteu o comparativismo tradicional. Sua posição é. por exemplo, frontalmente contrária à de Guyard, 110 qual critica a extremada perspectiva nacionalista. Opõe-se Etiemble a qualquer postura chauvinista e a todo provincialismo, prevendo para o comparativista a tarefa de reconhecer que

> a civilização dos homens, onde os valores se trocam desde milênios, não pode ser compreendida, apreciada, sem referência constante a essas trocas, cuja complexidade impede seja a quem for de organizar nossa disciplina com relação a uma língua ou a um país, privilegiados entre todos (p. 15).

Etiemble compreende uma "interdependência universal das nações", expressão de Karl Marx para quem as obras de uma nação se tornam propriedade comum de todas as nações. Etiemble propõe o estudo de obras parecidas sem ter em conta seus possíveis contatos ou derivações; interessa-lhe determinar o que denomina de "invariantes literárias", isto é, a

[16] *Comparaison n'est pas raison* (La crise de la littérature comparée). Paris, Gallimard, 1963.

unidade de fundo da literatura como totalidade. Neste sentido, postula uma poética comparada.

A singularidade da postura de Etiemble advém de sua posição no contexto clássico francês. Divergindo de J.-M. Carré, a quem sucede na cátedra da Sorbonne, Etiemble dilata o interesse comparativista para contextos não-europeus ao mesmo tempo que se dedica a estudar longamente *O mito de Rimbaud.* Por outro lado, recusa o estudo de problemas marginais à literatura, que esquecem os textos em si mesmos. Por isso, em *Comparação não é razão* (A crise da literatura comparada) julga duramente os métodos e concepções convencionais que insistem em investigar somente questões periféricas. Daí propor a combinação de dois métodos que eram considerados tradicionalmente incompatíveis, o da investigação histórica e o da reflexão crítica.

3

Novas orientações comparativistas

O comparativismo em crise

Por longo tempo, a literatura comparada parecia constituir terreno exclusivo de estudiosos franceses, cuja doutrina predominava sobre as demais orientações. Mas as propostas clássicas que acompanhamos através de alguns manuais sofrem seu primeiro grande abalo em 1958, no 2.° Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC/IACL), em Chapei Hill, quando René Wellek pronuncia uma conferência de impacto, publicada como artigo — "A crise da literatura comparada" [17] — na qual considera o comparativismo como "uma represa estagnada".

Nesse texto, Wellek investe contra as fragilidades teóricas da disciplina e sua incapacidade de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica, até aquela época. Sua crítica se dirige contra os pronunciamentos de F. Baldensperger, P. Van Tieghem, J.-M. Carré e M.-F. Guyard, autores que, segundo ele,

> sobrecarregaram a literatura comparada com uma metodologia obsoleta e sobre ela deitaram a mão mortal do factualismo, do cientismo e do relativismo histórico do século XIX (p. 244).

[17] In: _____. *Conceitos de crítica*. São Paulo, Cultrix, s.d.

Opõe-se à distinção entre literatura comparada e literatura geral, julgando-a insustentável e desnecessária. E pergunta:

> Por que deveríamos distinguir entre um estudo da influência de Byron sobre Heine e o estudo do byronismo na França? (p. 245).

Tal limitação, para Wellek, faz com que a literatura comparada se reduza à análise de fragmentos, sem ter a possibilidade de integrá-los em uma síntese mais global e significativa. Por outro lado, essa limitação obriga o comparativista a enveredar apenas pelos clássicos estudos de fontes e influências, causas e efeitos, sem jamais chegar à análise da obra em sua totalidade ou de uma questão em sua generalidade. Além disso, continua Wellek, a investigação do "comércio exterior" entre duas literaturas conduz o estudioso a se ocupar apenas com dados extraliterários.

Todas essas restrições levam o crítico a considerar que as propostas que até então caracterizavam a disciplina acabaram por desprestigiá-la, transformando-a, como se viu, em uma "subdisciplina" de atuação restrita. Mesmo as intenções de Carré e de Guyard de dilatarem essa atuação para a investigação da imagologia serão condenadas por Wellek, que as entende como o ressurgimento da velha *Stojjgeschichte* alemã, que julga mais adequada à psicologia social e à história cultural.

Além dessas críticas, Wellek dá o golpe de misericórdia nas orientações em vigor, criticando o princípio causalista que rege os estudos clássicos de fontes e influências, manifestando-se contrário aos estéreis paralelismos, resul-

tados de caça às semelhanças que, apenas raramente, investigam

> o que estas relações devem indicar, a não ser que um escritor conheceu e leu outro (p. 246).

Não é difícil perceber que na base das argumentações de Wellek estão o formalismo russo, que o formou, e a fenomenologia, a que aderiu

depois.

A formação de Wellek sofreu, ainda, o contato com o *new criticism* e amalgamou os princípios em que essas três correntes teórico-críticas preconizam a análise imanente do texto literário. São, sem dúvida, tais orientações que o levam a compreender as obras literárias não como *somas* de possíveis sugestões mas como

> conjuntos em que a matéria-prima provinda de qualquer parte deixa de ser matéria inerte e é assimilada numa nova estrutura (p. 246).

A partir dessa afirmação, transcrita do artigo referido, torna-se mais fácil entender que Wellek se rebele contra o determinismo causai, que trata a questão de fontes e influências como dados separados do todo da obra, sem atentar sequer para as formas de sua absorção nem para o funcionamento desses elementos "estranhos" na organização nova.

A incompatibilidade de R. Wellek com os mestres franceses está fundada em diferentes conceituações do literário. Desde o clássico *Teoria da Literatura* (1949), elaborado em colaboração com Austin Warren, as noções que embasam a argumentação empregada no artigo já estavam claras. No capítulo V, intitulado "Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional", os autores se mostravam insatisfeitos com os rumos tomados pelos estudos comparados, que ora se limitavam à investigação

da migração de temas da literatura oral para a escrita, ora estavam confinados ao exame das relações entre duas ou mais literaturas, recaindo sobre os dados externos a preocupação maior.

Já na obra teórica, Wellek defende o estudo da literatura sem distinções artificiais, dada a dificuldade cm definir os tópicos e traçar limites para a investigação. Para ele, melhor seria falar apenas de "literatura", pois literatura "comparada" e "geral" se fundem inevitavelmente.

No prefácio à primeira edição, os autores se referem à erudição

literária (expressão que parecem adotar para literatura comparada em várias passagens) como sinônimo de investigação compatível com o criticismo. Também se recusam a distinguir entre literatura contemporânea e literatura do passado, repelindo o envolucionismo mecânico de Brunetière, que acentuava o paralelismo entre evolução literária e evolução biológica.

Tais conceitos explicam por que René Wellek criticará, mais tarde, a separação entre crítica literária e estudos literários comparados. Um retorno à perspectiva crítica lhe aparece como a solução possível de evitar o factualismo exterior e o atomismo que, a seu ver, entravavam a literatura comparada.

Sua proposta conclui pelo abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados exteriores.

Em suma, quer substituir o que considera "passatempo de antiquado" ou "cálculo de créditos e débitos nacionais" ou ainda "mapeamento de rede de relações" por uma modalidade de análise sinônima de crítica e, talvez, a partir daí, pela realização de um "estudo comparativo da literatura", expressão que lhe parece mais adequada que a de literatura comparada.

5

René Wellek tinha razão?

René Wellek não se deteve no artigo referido. Em vários outros textos, onde tentou amenizar o impacto causado por sua conferência no Congresso de 1958, reitera a argumentação empregada e a desenvolve. Quem quiser seguir-lhe a trilha, poderá ler, por exemplo, o seu estudo "Nome e natureza da literatura comparada" ou o discurso que, como presidente da Associação Americana de Literatura Comparada, profere em Cambridge, Mass., em abril de 1965, sob o título "A literatura comparada hoje"[18].

Seus constantes alertas, não obstante as restrições que lhes possam

[18] Os dois textos podem ser encontrados in: WELLEK, R. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. Yale, Yale University Press, 1970.

ser feitas, constituem um sinal vermelho ao comparativismo tradicional e podem ser considerados como uma das contribuições mais significativas para que ele seja repensado e necessariamente, reformulado. Wellek, sem dúvida, atinge os pontos fracos das propostas clássicas: o exagerado determinismo causai das relações, a ênfase em fatores não-literários, a análise dos contatos sem atentar para os textos em si mesmos, o binarismo reducionista.

No entanto, cabe dizer que muitas vezes suas observações, ao desnudarem o comparativismo tradicional, não lhe davam roupa nova para cobri-lo. O que substantivamente propõe é a introdução da reflexão crítica nos estudos comparados (nisso Etiemble dele se aproxima), mas não define a atuação comparativista, arriscando fazê-la perder sua especificidade. O caráter combativo das argumentações de Wellek parece levá-lo a arregimentar maior número de restrições do que de saídas aos impasses caracterizadores da "crise" da literatura comparada. Por isso foi interpretado de formas tão variadas e determinou, com

a postura anti-historicista e a aceitação de estudos comparados no interior de uma só literatura, a cisão entre uma suposta orientação norte-americana e a francesa clássica. Ao recusar frontalmente os estudos de imagologia, Wellek não previu que eles poderiam ser feitos com ênfase nos aspectos especificamente literários. Um bom exemplo de estudo dessa natureza é *O "brasileiro" e o avesso de um personagem tipo,* de Guilhermino César [19], no qual a análise, na ficção portuguesa, da imagem do português que enriqueceu no Brasil e volta para sua terra, articula dados das culturas aproximadas com elementos literários. A recorrência à História, refutada por Wellek, utilizada adequadamente, torna-se importante no exame do literário do ponto de vista da sociologia literária. É exemplo recente o livro *Carcamanos e comendadores* — Os italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930) de Mario Carelli[20]. Tais trabalhos comprovam que a articulação da perspectiva crítica à literatura comparada é não só indispensável (como queria Wellek) mas capaz de revitalizá-la sem que

[19] Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1969.

[20] São Paulo, Ática, 1985.

perca suas características essenciais, que a singularizam em relação à crítica *tout court.*

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário, resguardada a especificidade de cada uma. Devem conviver sem se confundirem (como acontece às vezes na reflexão de, Wellek). No entanto, isso não lhe tira o mérito dos alertas e da saudável revitalização que estimulou sobre o comparativismo literário, encaminhando-o a compatibili-

zar a perspectiva crítica com atuações tradicionais, dilatando as análises para além do simples levantamento de dados e identificação de fontes, influências e relações.

O "modelo" estruturalista

Se René Wellek não fez propostas específicas para a literatura comparada, além de convocá-la a assumir uma perspectiva de crítica literária, o tcheco Dionyz Ďurišin[21], apoiado nos princípios do estruturalismo de Praga, formulou uma proposição metodológica que muitos consideraram como um "modelo" inovador.

Pierre Swiggers[22], por exemplo, classifica essa contribuição como "novo paradigma" nos estudos comparados, em oposição às propostas mais tradicionais. Vejamos do que se trata.

Ďurišin preocupa-se em estabelecer classificações tipológicas através dos estudos comparados e, nesse sentido, é pioneiro no oferecimento de uma tipologia sistemática das relações literárias. Com a finalidade de organizar essas relações, Ďurišin distingue entre contatos genéticos e

[21] *Vergleichende Literaturforschung*. Berlin, Akademie Verlag, 1972; *À-propos de l'histoire et de la théorie de la littérature comparée*. Bratislava, 1970.

[22] Methodological Innovation in the Comparative Study of Literature. *Canadian Review of Comparative Literature/RCLC,* mar. 1982. p. 19-25.

relações de solidariedade tipológica. O estudo dos primeiros está subdividido em análise de contatos externos (ou primários), como, por exemplo, o sucesso literário, e em contatos internos (os casos de influências). Esses contatos em seu aspecto material, podem ser diretos ou indiretos.

Por outro lado, as relações de solidariedade tipológica são diferenciadas de acordo com o pano de fundo social,

literário ou psicológico, que frequentemente tem uma função normativa.

As distinções entre essas relações são feitas por condições impostas pelas escolas ou correntes literárias, pelos gêneros ou pelo modelo de um trabalho literário.

O mérito maior da tipologia de Ďurišin é a eliminação do conceito de influência no sentido clássico, pois o substitui pelo conceito operacional de *tipo* (ou estratégia) de influência. Ao fazer isso, o autor tcheco distingue entre estratégias integradoras — que seriam a imitação, a adaptação, o empréstimo ou decalque — e estratégias diferenciadoras (a paródia, a sátira, a caricatura).

A proposta de Ďurišin quer prover explicações estruturais para os fenômenos literários, quando estudados de um ponto de vista comparativo. Mas o que interessa cm sua reflexão é que, através de um modelo hipotético dedutivo, ele investiga as relações que são estabelecidas não apenas entre autores e obras mas entre sistemas e subsistemas literários, governados por certas normas e tendências (estéticas, sociais e políticas).

A finalidade do autor, além de descrever essas relações, é também de explicá-las por uma teoria elaborada, usando uma terminologia específica.

Como vimos, nas orientações mais tradicionais as relações entre autores e obras eram estabelecidas de maneira causai e mecânica com vistas ao exame de exportações e importações literárias. Na teoria estruturalista de Ďurišin, o objeto da investigação são as relações entre os textos, isto é, preocupa-se com as transformações dos textos no interior dos sistemas literários, sob a influência, sobretudo, das normas impostas pelos

próprios sistemas e pela tradição. Há, sem dúvida, uma nítida evolução teórica na base da proposição do autor tcheco, pois deixa de lado os conteúdos (a relação entre autores) para ocupar-se com aspectos formais

(a relação entre textos). Isso reflete uma mudança substantiva no conceito de literatura comparada, abrindo para a disciplina novos campos de atuação e orientando-a para pensar a articulação entre sistemas e subsistemas literários. Mas é preciso dizer que a proposta de Ďurišin, em sua formulação inicial (1970), não previa a articulação entre sistemas literários e não-literários, correndo o risco do fechamento nos primeiros. Além disso, como todo estudo tipológico, tendia a favorecer uma excessiva simplificação que privilegiava os fatos análogos cm detrimento das diferenças entre os textos.

Ao perceber as fragilidades do "modelo" que propunha, o autor começou a desenvolvê-lo no sentido de combinar a análise do processo literário com o contexto da literatura nacional, já com vistas ao estabelecimento de categorias da literatura mundial, meta de suas pesquisas [23].

As inovações metodológicas

Antes de nos determos em questões específicas, reflitamos de maneira geral sobre as modificações introduzidas nos modos de atuação do comparativista.

Vimos que René Wellek insiste na concepção de literatura comparada como uma atividade crítica, considerando-a mesmo como sinônimo de crítica literária e opondo-se, frontalmente, àqueles que estabeleciam limites entre as duas, distinguindo investigação de fontes da análise crítico-interpretativa dessas mesmas fontes. Vimos também que Wellek se diferencia de seus colegas comparativistas

por refletir amparado em diversa noção do literário, que afina com orientações teóricas para as quais o texto é o objeto central das

[23] Veja-se, nesse sentido, o seu recente estudo "Aspects ontologiques du processus littéraire", traduzido de *Litcránovedny Ustav*. Slo-venská Akadémia Vied, Bratislava, 1984.

preocupações.

As perspectivas ditas "clássicas" em literatura comparada se moldaram, sem dúvida, de acordo com os princípios vigentes no século XIX: historicismo e transferência de métodos de outras ciências para o estudo da literatura. O chamado positivismo literário vira o século e adentra os primeiros decênios deste, perpetuando na crítica literária como no comparativismo a inclinação historicista e a atenção voltada para a figura do autor. Pode-se, então, entender a substituição do biografismo do século XIX por um psicologismo vigoroso nas primeiras décadas do século XX.

Mas é neste século que os estudos sobre a natureza e o funcionamento dos textos literários ganham grande impulso e fazem avançar, como reflexão organizada em busca de caráter mais científico, a teoria literária.

O formalismo russo [24], surgido de estudos realizados por investigadores do Círculo Linguístico de Moscou (1914-1915) e de estudiosos que fundaram, em 1917, a Associação para o Estudo da Linguagem Poética (OPO-IAZ), caracterizou-se justamente por uma recusa do historicismo vigente no século anterior. Opunha-se, também, às interpretações extraliterárias da obra: sua análise não deveria partir da sociologia, nem da psicologia ou da filosofia, mas antes centrar-se no texto, no estudo do literário em si mesmo.

Se evocarmos a lição de Antônio Cândido — a literatura como um sistema no qual interagem autores (produtores literários), obras e público (conjunto de recep-

tores) - perceberemos que houve, na proposta formalista, uma mudança de enfoque, do primeiro para o segundo desses elementos. E poderíamos dizer ainda que a teoria literária se tem caracterizado por deslocar a sua atenção de um desses três pólos para outro. A reflexão que move a chamada "estética da recepção", por exemplo, preocupa-se, sobretudo, com as operações receptivas, ou seja, com os procedimentos efetuados pelo leitor

[24] Para uma compreensão ampla do formalismo russo e de sua articulação com o estruturalismo tcheco, leia-se SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica Russa*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

no contato com a obra e suas consequências na conformação do público (a receptividade da obra em sentido amplo).

Os estudos comparados mais recentes incorporam os princípios desenvolvidos pela teoria literária, modificando suas formas de atuação.

É o que veremos a seguir.

4

O reforço teórico

Teoria literária e comparativismo

As reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, sobre as funções que exercem no sistema que integram e sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos (legado formalista que os estruturalistas do Círculo de Praga se encarregaram de levar adiante) abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional.

Entre as diferentes contribuições, foram utilíssimas as noções de Iuri Tynianov sobre a evolução literária[25], de Jan Mukarovsky sobre a função estética e sobre a arte como fato semiológico[26] e de M. Bakhtin sobre o dialogismo no discurso literário[27].

I. Tynianov pertenceu ao Círculo Linguístico de Moscou, constituindo com B. Eikenbaun, V. Chklovski, R. Jakobson, O. Brik, B. Tomachevski e outros do grupo que, por um recurso didático, reunimos sob a mesma etiqueta de "formalistas russos", ainda que alguns tenham orientações teóricas bem diversas. Esses estudiosos, como foi referido, romperam com a análise concebida em termos de causalidade mecânica, de

[25] TYNIANOV, Iuri. Da evolução literária. In: —, et al. *Teoria da literatura* (Formalistas russos). Porto Alegre, Globo, 1971.

[26] MUKAROVSKY, Jan. *La junzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (Semiologia e sociologia dell'arte). Torino, G. Einaudi, 1971.

[27] BAKHTIN, Mikhaïl. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense, 1981.

larga difusão no século anterior, que fazia intervir na investigação do literário o biografismo, o psicologismo, a história literária e a sociologia. Amparavam seus estudos sobre a poética na teoria linguística de Ferdinand de Saussure, tentando definir a língua poética por oposição à língua prática, a função expressiva da linguagem por oposição à função comunicativa.

Foram eles que estabeleceram a noção geral da linguagem poética como um sistema, isto é, um conjunto de relações entre o todo e suas partes. Ao rejeitarem o estudo da gênese, que se apoiava na sociologia e na biografia, postularam o princípio da imanência da obra: esta é um produto que deve ser estudado em si mesmo e do qual é necessário analisar a construção. Consideravam o texto um sistema fechado, de que cabia efetuar a análise interna.

Privilegiando a imanência, os formalistas não evitaram o risco de uma análise estática, que favorecia o conhecimento e a consequente descrição do texto literário mas deixava de examinar as relações que ele estabelecia com elementos extratextuais, limitando o alcance interpretativo dos estudos.

Contra o fechamento que os estruturalistas iriam acentuar se insurgem dois representantes do grupo formalista: R. Jakobson e I. Tynianov. Ambos propõem o abandono do "formalismo" escolástico que privilegia a catalogação

dos fenômenos em detrimento da análise dos mesmos. No ensaio "Da evolução literária", Tynianov questiona:

> É possível o estudo chamado "imanente" da obra enquanto sistema, ignorando suas correlações com o sistema literário? [...] Entretanto, mesmo a literatura contemporânea não pode ser estudada isoladamente. A existência de um fato como *fato literário* depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função (p. 109).

Tynianov alerta que "um mesmo elemento tem funções diferentes em

sistemas diferentes", o que nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função.

Tal constatação muda a compreensão do comparativista que persegue um tema, uma imagem ou mesmo um simples verso ao longo de diferentes textos. Ela o faz considerar não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto. Enfim, graças a isso, o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída.

Com Tynianov também fica claro que a obra literária se constrói como uma rede de "relações diferenciais" firmadas com os textos literários que a antecedem, ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não-literários. Nessa linha de reflexão, Tynianov irá contestar o uso do termo "epígono" como um valor constituído e arguir a idéia de "tradição" tal como era concebida na historiografia tradicional. Para ele, a tradição não se desenha como uma linha reta, numa evolução linear e contínua, mas se constitui um processo bastante conflituado, de idas e voltas. Não é difícil perceber que a alteração do conceito tam-

bém ocasiona mudanças na visão comparativista, sobretudo do estudioso ocupado com o estabelecimento de "famílias" ou "linhagens". Mais adiante se voltará a insistir nesse ponto.

Entre os formalistas é possivelmente Tynianov quem fornece os dados básicos para a reflexão levada a cabo por Jan Mukarovsky, estruturalista tcheco pertencente ao Círculo de Praga. Mukarovsky aproveita dele as noções de "função" e de "dominante" para enfatizar que a obra literária não está isolada, mas faz parte de um grande sistema de correlações. Por isso o estudioso tcheco não limitará o estudo da obra literária às relações internas dos elementos de sua estrutura, mas integrará essa estrutura a outras e estudará suas relações recíprocas.

Similar é o procedimento adotado por M. Bakhtin, que, como Tynianov, foge às concepções "fechadas no texto" dos formalistas mais

ortodoxos e resgata suas ligações com a história. Por isso, o objetivo de sua investigação ao analisar a poética de Dostoiévski, por exemplo, não é elucidar "como é feita a obra", mas situá-la "no interior de uma tipologia dos sistemas significantes na história". Resgata Bakhtin a perspectiva diacrônica, relegada pelos primeiros formalistas, que eram anti-historicistas, reatando com a história. Desse modo, identifica os traços fundamentais da organização do romance em Dostoiévski (1929), não só interpretando-o como uma construção polifônica, onde várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico, mas também interpretando essa polifonia romanesca como um cruzamento de várias ideologias. O texto escuta as "vozes" da história e não mais as representa como uma unidade, mas como jogo de confrontações.

A compreensão de Bakhtin do texto literário como um "mosaico", construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele

se constrói, como absorve o que escuta. Levou-nos, enfim, a novas maneiras de ler o texto literário, como detalharemos depois.

Por enquanto, as sumárias referências a essas contribuições nos ajudam a perceber alguns pontos básicos que agiram sobre a atuação comparativista, minando em suas bases as visões mecanicistas do processo de evolução literária e da conformação dos sistemas literários. Já ao preconizarem as correlações entre a série literária e as não-literárias, esses estudiosos acenam para um tratamento intersemiótico que revitaliza, por exemplo, o tratamento habitual do que Etienne Souriau denomina de "a correspondência das artes", em obra de mesmo título, onde examina elementos de Estética Comparada[28].

As relações entre a literatura e as outras artes encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sígnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências. Embora os comparativistas tradicionais não incluam no campo de atuação da literatura comparada a relação entre literatura e outras

[28] São Paulo, Cultrix/Edusp, s.d.

artes, situando-a no âmbito geral da história da cultura, os comparativistas americanos a incorporam às suas preocupações. Ulrich Weisstein, por exemplo, em sua difundida *Introducción a la literatura comparada* [29], dedica a essa questão um capítulo intitulado "Iluminação recíproca das artes", e, mais recentemente, Franz Schmitt-Von Muhlenfels assina o capítulo "La literatura y otras artes" do livro de Manfred Schmeling, *Teoria y praxis de la literatura comparada (1984)* [30], que se constitui numa boa síntese do estado atual dessa relação.

Tais contribuições alteram os pressupostos básicos dos estudos comparados em sua formulação mais convencional. Interessa, por isso, salientar que autores como Tynianov, Mukarovsky e Bakhtin comprovam o inverso do que, em geral, se pensava: que os formalistas russos e os estruturalistas do Círculo de Praga não tivessem contribuído para a renovação do comparativismo, dada a sua postura (generalizada, mas não da totalidade de seus estudiosos) anti-historicista. Isso ficará ainda mais claro a seguir.

O diálogo (difícil) dos textos

Foi justamente na esteira de Tynianov e de Bakhtin que Julia Kristeva chegou à noção de "intertextualidade", termo por ela cunhado em 1969, para designar o processo de produtividade do texto literário. Essa produtividade existe porque, como diz Kristeva,

> todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla [31].

O processo de escrita é visto, então, como resultante também do

[29] Barcelona, Planeta, 1975.

[30] Barcelona, Alfa, 1984.

[31] *Sèméiôtikè* (Recherches pour une sémanalyse). Paris, Seuil, 1969. p. 146. (Em português: *Ensaios de semiologia*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Eldorado, 1971 e *Introdução à semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.)

processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros).

A análise dessa produtividade leva ao exame das relações que os textos tramam entre eles para verificar, como quer Gérard Genette [32], a presença efetiva de um texto em

outro, através dos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrástica, paródia, etc.

As contribuições de Tynianov e Bakhtin também se fizeram sentir nesse campo, aliando-se às deles as noções que Victor Chklovsky, outro formalista, desenvolve em *Sobre a teoria da prosa* [33].

Embora Julia Kristeva tenha querido desvincular a questão da intertextualidade do estudo de fontes, na verdade o conceito contribuiu para que ele fosse renovado. Principalmente porque ele abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema. Como adverte Laurent Jenny em seu ensaio "A estratégia da forma" [34], a intertextualidade

> designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido (p. 14).

Diante disso, o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos.

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista,

[32] *Palimpsestes* (La littérature au seconde degré). Paris, Seuil, 1982.

[33] *Sur la théorie de la prose*. Lausanne, Editions L'Age d'Homme,1973.

[34] *Intertextualidadcs,* Coimbra, Almedina, 1979.

fazendo com que não estacione na simples identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia a cons-

tatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?

Como se vê, as perguntas se podem multiplicar: elas nascem da relação estabelecida e são justamente essas indagações que podem ampliar o binarismo a que tendiam os habituais paralelos nos estudos de fontes e influências. Elas são como um *tertius,* um novo objeto de indagação que desloca para um campo mais amplo de interesses as análises que se restringiam ao confronto de dois elementos.

Nesse contexto, os conceitos de "paráfrase", "estilização", "paródia" e "apropriação" são importantes. Recentemente, Affonso Romano de Sant'Anna, em *Paródia, paráfrase & Cia.* [35], examinou com argúcia essas questões, prolongando as considerações iniciais de Tynianov e de Bakhtin.

O crítico brasileiro percebe que, ao trabalharem apenas com os conceitos de paródia e estilização, os dois estudiosos formalistas tinham deixado a questão cm estado embrionário, e Romano de Sant'Anna decide estudá-las juntamente com as noções de paráfrase e apropriação. Foge, então, à dicotomia antes estabelecida, sugerindo três modelos capazes de redefinir os dois primeiros termos, neutralizando o rigor da oposição entre eles.

Trabalhando com os conceitos de "efeito", "desvio", e "aproximação", Romano de Sant'Anna colabora para

[35] São Paulo, Ática, 1985.

que se entenda melhor os tipos de apropriação efetuados nos textos literários. Dessa forma, é possível compreender que o "diálogo" entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual.

Imitação X invenção

A noção de intertextualidade abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista. Do "velho" estudo de fontes para as análises intertextuais é só um passo. Mas essa é uma travessia que significa para o comparativista engavetar os antigos conceitos (e preconceitos) e adotar uma postura crítico-analítica que seus colegas tradicionais evitavam. Principalmente, as novas noções sobre a produtividade dos textos literários comprometem a também "velha" concepção de originalidade.

Além disso, a tradição já não pode mais ser vista como um fluir natural e linear (a terminologia básica do estudo clássico de fontes dava a entender tal noção ao empregar as expressões "imagens aquáticas e fluidas, correntes, vertentes"). Ao contrário, a tradição se desenha menos sobre as continuidades (a reprodução do "mesmo") do que sobre as rupturas, os desvios das diferenças. Modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências. Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muitos menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar con-

tinuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-

inventa.

Toda apropriação é, em suma, uma "prática dissolvente". Tomo a expressão de empréstimo a Davi Arrigucci Júnior que, em *Achados e perdidos* (1979)[36], imita o procedimento de "pastiche" empregado por Manuel Bandeira e faz o mesmo com a obra do poeta. O recurso não é novo, utilizou-o Marcel Proust e muitos outros autores. A imitação é um procedimento de criação literária. Sabiam-no os clássicos, que estimulavam a imitação como prática necessária, tanto que a converteram em norma.

Isso comprova que a invenção não está vinculada à idéia do "novo". E mais, que as idéias e as formas não são elementos fixos e invariáveis. Ao contrário, elas se cruzam continuamente e, como observou Machado de Assis, em *Esaú e Jacó,*

> as próprias idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas[37].

Um exemplo de intertextualidade: Drummond

As noções que examinamos até aqui modificam, sem dúvida, nossa atitude de leitor diante dos textos literários. Sabemos que sua legibilidade será maior se os articularmos com os textos esparsos ou fragmentos perdidos que eles recuperam para consumo próprio.

O conhecimento do que chamaríamos seus "arquétipos", portanto, amplia os significados que lhes possamos atribuir. Desse modo, ao lermos um texto, estamos lendo, através dele, o gênero a que pertence e, sobretudo, os textos que ele leu (aí não exclusivamente literários).

Para exemplificar vejamos como procedeu Carlos Drummond de Andrade com Gonçalves Dias, em "Nova canção do exílio", e com Camões,

[36] São Paulo. Polis, 1979. p. 170.

[37] São Paulo, W. M. Jackson, 1957. p. 145-6.

no poema "História, coração, linguagem".

Sabemos que o poema de Gonçalves Dias é possivelmente uma das "fontes" de inspiração mais constantes na literatura brasileira. Affonso Romano de Sant'Anna, no livro antes referido, comenta a apropriação de "Canção do exílio" por Cassiano Ricardo, por Oswald de Andrade e pelo próprio Drummond, em "Europa, França e Bahia". A lista não pararia aí: há Murilo Mendes, Mário Quintana e ainda outros, inclusive um prosador que se aventura na métrica e compõe sua "Canção do exílio", Dalton Trevisan, em *Carnaval de sangue.*

Mas a intenção não é aqui de rastreio. É de leitura intertextual. Vemos que um poema lê outro e queremos saber como e por quê.

Interessa chamar a atenção para o fato de que, em nenhuma das duas situações (com Gonçalves Dias ou com Camões), Drummond oculta o que lê. No primeiro caso, indica o procedimento de leitura no próprio título. No segundo, como se verá, no próprio poema.

Ao confrontarmos o poema de Gonçalves Dias com o de Drummond, percebemos o paralelismo logrado no segundo texto: os dois poemas têm o mesmo número de estrofes, e estas, o mesmo número de versos. Também os elementos básicos e indicativos do "lá" (sabiá, palmeira) estão reproduzidos fielmente no poema de Drummond. Mas esse paralelismo diagramático é traiçoeiro. O leitor

que pensasse numa reprodução fiel, diria do poema que é um exercício de reescrita. Porém, identificadas todas as muitas correspondências que existem do segundo para o primeiro texto, a análise delas começa a ser reveladora. Verificamos que a montagem realizada, o deslocamento sutil dos elementos nas estrofes, a desmitificação deles (não é mais "O Sabiá", mas "um sabiá"), tudo indica a perspectiva crítica, o olho agudo do observador que transporta o jogo do "cá" e do "lá" para a realidade brasileira dos anos quarenta (o poema está em *A rosa do povo,* de 1945), caracterizando o exílio no próprio país. O território mágico do "lá" não é mais visto de Portugal (Gonçalves Dias escreve o poema em Coimbra, 1843): cem anos depois, o "lá" é uma situação perdida no próprio país (por

isso, na última estrofe, o pássaro emblemático volta a ser definido: "o sabiá"). Essa situação se configura como o "longe", a ser resgatado.

Mesmo que não se possa, aqui, detalhar a análise textual, já se pode perceber o que faz Drummond com o poema de seu antecessor: ele o atualiza, o reescreve no *seu* momento histórico. Recria não a saudade nostálgica do primeiro, mas a sensação de exílio no próprio país. O poema de Drummond "dialoga" com o texto anterior, dizendo-lhe de sua impossibilidade. Se ao refazer um poema, pertencente ao mesmo sistema literário, Drummond firma as origens e fortalece a relevância do texto inaugural, também o converte num texto datado. Por isso, os recursos formais são outros, como igualmente outros são os significados que expressa.

Cabe perguntar por que escolheu esse poema entre tantos? Seguramente é possível prever que talvez nenhum outro texto desse a Drummond (nem ao leitor) a possibilidade de reler o Brasil, um século depois. Já não há aqui a paráfrase que Romano de Sant'Anna constata em "Europa, França e Bahia"; haveria, é certo, um procedimento

que está a meio caminho entre a estilização (do sentido) e a paródia (formal), e é graças a esse segundo recurso que ocorre o "distanciamento" absoluto, capaz de trazer o texto para o momento drummondiano, para os conflitos sociais e políticos que o marcam, o domínio da experiência do autor, a história.

A mesma visão crítica dos acontecimentos históricos orienta o poema "História, coração, linguagem", de *A paixão medida* (1983).

Os versos iniciais dão a tonalidade básica do poema:

> Dos heróis que cantaste, que restou
> senão a melodia do teu canto?
> As armas em ferrugem se desfazem
> os barões nos jazigos dizem nada (p. 89).

No diálogo travado com Camões, o poeta brasileiro relê a história e

sua falência. Há aqui um cruzamento de idéias que se concretiza no cruzamento de vozes. O poeta brasileiro traz para o seu poema os versos camonianos e os reemprega num processo autocorrosivo: são eles que se desdizem, não na estrutura formal mas no sentido. Portanto, há uma inversão do processo antes utilizado: agora a própria tonalidade é camoniana (e essa adesão se espalha em todo o volume, sob várias formas), mas o que é alterado, substancialmente, é o sentido. E nessa alteração está a qualidade histórica do poema, que instiga mais do que o simples confronto de semelhanças ou diferenças entre os textos.

Essas duas sugestões de leitura intertextual, nas quais não houve a busca obsessiva dos "trechos paralelos", querem ilustrar mesmo de maneira muito incompleta, que o binarismo, entendido como vaivém entre dois pólos, pode ser ampliado para uma indagação que formule a relação entre os textos e a interprete.

Trata-se de explorar criticamente os dois textos, ver como eles se misturam e, a partir daí, como, repetindo-o, o segundo texto "inventa" o primeiro. Dessa forma ele o redescobre, dando-lhe outros significados já não possíveis nele mesmo.

Após a pausa, voltemos à teoria.

Édipo e Laio na encruzilhada

As interferências de um texto em outro, numa perspectiva também intertextual, servem de base para as reflexões de Harold Bloom no livro *The Anxiety of Influence* [38].

O autor quer estabelecer uma teoria da poesia através da descrição das influências poéticas e se propõe atingir dois objetivos que classifica como "corretivos": 1.°) desmitificar os procedimentos pelos quais um poeta ajuda a formar outro poeta; 2.°) esboçar uma poética (teoria) que colabore para uma mais adequada prática crítica.

Bloom não distingue entre história da poesia e influências poéticas,

[38] New York, Oxford University Press. 1973.

pois, para ele, os grandes poetas fizeram essa história *deslendo* outros, de maneira a criar espaço imaginativo para si próprios.

Para o autor, a relação dos grandes poetas entre si é conflituada: trava-se entre eles uma verdadeira luta de Édipo e Laio, entre filho e pai, num processo continuado de apropriações.

O sistema de filiações traçado por Bloom ganha uma interpretação psicologizante, pois cada apropriação, segundo ele, provoca uma grande ansiedade de dívidas. Todo poeta, portanto, sofre da "angústia da influência" — espécie de complexo de Édipo do criador, que o moveria a

transformar os modelos que absorve de diferentes maneiras. O autor designa com termos clássicos esses procedimentos, classificando-os em seis tipos.

O primeiro — "clinamen" — indicaria uma correção dissidente, isto é, o poeta desvia-se de seu precursor, corrigindo o poema que lê e orientando-o para um ponto além dele mesmo, onde deveria ter chegado e não conseguiu. O segundo, "tessera", é o que dá acabamento, ou seja, um poeta antitético "completa" seu precursor. Já "kenosis" é um movimento de esvaziamento do poema-pai, no sentido de uma ruptura com este, enquanto "daemonization", o quarto tipo, é uma abertura do poema anterior de consequências insuspeitadas, pois o poeta mais recente se inspiraria não no próprio poema, mas em algo que está por detrás dele e que o anima. O quinto tipo, "askesis", indicaria uma autopurgação. Nesse caso, o poeta mais recente não realiza, como em "kenosis", um esvaziamento do poema precursor, mas sim uma mutilação ou corte. A ruptura, portanto, é ainda mais radical. Ao romper com o pai, o poema novo atinge um estado de solidão, fechando-se a qualquer outra influência e punindo a si mesmo. Finalmente, o sexto tipo, denominado "apophrades", expressa um retorno ao ponto de origem, ao proto-sentido perdido, de maneira que o poema novo pareça ser o trabalho precursor e não sua consequência.

Embora aqui sintetizada muito rapidamente, a proposta de H. Bloom

é instigante, e agrada a fluência metafórica com que a apresenta.

Como se viu, a realização do poema corresponde, em sua proposta, à desvirtuação de poemas paternos a que a obra recente se filia, ansiosamente. Para ele, o poema não é uma vitória sobre a ansiedade, é a própria ansiedade. Por isso, cada poema é a disputa entre Édipo e Laio, a cristalização de um atrito.

É preciso deixar claro que Bloom carateriza as influências como males benéficos, pois são elas que dinamizam o processo de evolução literária. E a influência, nesse contexto, deixa de ser negativa, porque não ameaça a originalidade. Assim, dirá que não é a influência que faz um poeta menos original: "às vezes o faz mais original, embora não necessariamente melhor" (p. 7).

A teoria de Bloom tem seu fascínio. Apesar das restrições que se lhe possam fazer por sua natureza psicologizante e sua terminologia excessivamente marcada por essa orientação, ela se alinha entre as propostas que ajudam a repensar os problemas que interessam ao comparativista.

É certo que sua proposição se autolimita ao montar-se apenas com relação a grandes poetas. Além disso, não examina a possibilidade de que, na construção do poema, coexistam influências de outra natureza que não a poética. Ocupa-se apenas com os caminhos escondidos que vão de poema a poema, analisando somente "the poet in a poet". Os aspectos formais dos poemas ficam, nessa perspectiva, relegados. Para ele, tudo se reduz a um conflito de gerações e a uma série de mecanismos de defesa que, acionados, regem as relações intrapoéticas.

Apesar disso, contribui para a reflexão sobre a literatura comparada, porque obriga a que se contraponha a sua teoria à da intertextualidade, tal como J. Kristeva a formulou. Nesta, há uma espécie de despersonalização do processo criador: a ênfase recai no texto. H. Bloom se coloca no outro extremo: a obra como representação de um conflito do processo criador, intimamente relacionado com o autor. Sua "desleitura poética" ou "violação", como a chama, é o estudo do ciclo vital do poeta como poeta.

Várias afirmações que faz e procedimentos textuais que expõe recolocam a questão das relações entre

os textos de forma bastante instigante e nos levam a reconsiderar de um ângulo inusitado o conceito de tradição literária, que nos ocupará nas páginas seguintes.

A tradição segundo T. S. Eliot

Se a teoria de Harold Bloom nos obriga a refletir sobre a forma convencional de buscar fontes e influências, colocando sob novos parâmetros os conceitos de tradição e de originalidade, sem dúvida foi T. S. Eliot quem primeiro nos encaminhou para essa reflexão e, logo a seguir, Jorge Luis Borges.

Eliot, em 1917, no conhecido ensaio "A tradição e o talento individual"[39], no qual discute o fazer poético, a crítica e a poesia, sustentou noções que são básicas para uma renovação dos estudos literários comparados.

Ao comentar a inclinação natural do leitor de buscar a peculiaridade de um poeta, sempre que o aprecia em relação a outros, Eliot observa:

> Insistimos com satisfação na diferença do poeta em relação a seus predecessores, especialmente a seus predecessores imediatos; nós nos empenhamos em achar algo que possa ser isolado para fins de apreciação (p. 37-8).

Mas, segundo o autor, ao nos aproximarmos de um poeta com tal preocupação, surpreendemo-nos pois

> frequentemente acharemos que não apenas o melhor mas também a parte mais individual de seu trabalho pode ser justamente aquela com a qual seus antecessores garantiram a imortalidade (p. 38).

[39] *Selected Prose of T. S. Eliot.* London, Faber & Faber, [1917]1975.

Como se constata, na reflexão de Eliot, o dado de diferenciação, buscado inicialmente, acaba sendo o elemento

que associa o grande autor a outros grandes que o antecederam, pois é justamente a singularidade que os peculiariza. Para Eliot, não é a semelhança, portanto, que define uma tradição, pois, se a única forma de tradição fosse seguir o comportamento da geração imediatamente anterior, a tradição deveria ser desencorajada. Tradição, para Eliot, tem um sentido bem mais amplo, é algo não herdado, mas obtido com muito esforço, envolvendo, antes de tudo, um senso do histórico.

Este "historical sense" de que nos fala consiste numa percepção não só do passado, mas de sua atualidade no presente. É ele que compele o escritor a escrever não apenas como os de sua geração, mas com um sentimento de que a totalidade da literatura tem existência simultânea e compõe uma ordem geral.

Eliot vai ainda mais longe. Afirma que

> nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem valor isolado. Seu significado, sua apreciação é feita em relação a seus antecessores. Não é possível valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste ou comparação, entre os mortos (p. 38).

Suas considerações são ainda mais importantes quando se refere ao surgimento de uma obra nova que rompe com o que a antecedera. Diz, então, que a nova obra modifica a ordem existente ao alterar a nossa compreensão; assim, o que acontece quando uma nova obra de arte é criada ocorre simultaneamente com todos os trabalhos de arte que a precederam. Desse modo, o passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto este é dirigido pelo passado.

É justamente essa interação entre passado e presente que permitirá esclarecer a diferença entre os dois. Como diz,

a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente corresponde a um entendimento do passado de uma maneira e numa escala que a consciência que esse passado tem de si mesmo não pode mostrar (p. 39).

A síntese dos pressupostos eliotianos foi necessária para que se veja como eles abalam a noção convencional de modelo, pois se distanciam da idéia de reprodução para se ampliarem num significado maior, de atitude crítica que a nova obra adota em relação àquelas que a antecederam.

Nessa perspectiva, cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance. A noção de originalidade, vista como sinônimo de "geração espontânea", criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores, cai por terra. Na verdade, os conceitos de originalidade e individualidade estão intimamente vinculados à idéia de subversão da ordem anterior, pois o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada.

Essa capacidade de inverter o estabelecido, de instigar uma releitura, se dá graças à interação dialética e permanente que o presente mantém com o passado, renovando-o.

Assim, a cada passo a tradição pode ser virada do avesso e lida de trás para diante. É justamente essa a lição de J. L. Borges, que examinamos a seguir.

J. L. Borges e a função dos "precursores"

Paul Valéry, quando trata da composição de seu célebre poema "O cemitério marinho", menciona, em certo trecho,

> o gosto perverso da retomada indefinida e a tolerância pelo estado *reversível* das obras [40].

[40] Au sujet du Cimetière Marin. In: VALÉRY, Paul. *Variété. Oeuvres, I.* Paris NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1957. p. 1 503.

Quando tomamos contato com o mundo labiríntico de Jorge Luis Borges e com as múltiplas referências sobre a criação literária dispersas em sua vasta obra, este pensamento de Valéry parece explicar o sentimento que move muitas vezes o escritor argentino, sempre pronto a baralhar os dados, a desfazer o já feito e a ver os fatos sob um ângulo inovador.

No ensaio intitulado "Kafka e seus precursores"[41], Borges age justamente assim, colocando em questão noções clássicas como os conceitos de originalidade, filiação e hierarquia cronológica na produção literária.

Ao iniciar o ensaio, Borges parece empreender uma investigação de fontes (ou precursores), no sentido bem tradicional, e as registra em ordem cronológica. Cita, inicialmente, o paradoxo de Zenon contra o movimento, depois refere um apólogo de Han Yu, prosista do século IX, segue pelos escritos de Kierkegaard, passa pelo poema "Fears and Scruples" de Browning (1876), para chegar até dois contos: um de León Bloy e outro, intitulado "Carcassonne", de Lord Dunsany.

No entanto, ao retraçar esse caminho, Borges não adota critérios de gênero, como os comparativistas tradicionais o fazem na maioria dos casos. Sem a obsessão de trecho paralelo nem da "fonte segura de contato direto e comprovável", antes exigida, basta-lhe uma simples afinidade de forma, às vezes apenas de tom.

Mas o mais interessante são seus comentários finais, onde diz que os textos heterogêneos que selecionou se pa-

recém aos de Kafka embora não se pareçam entre si. Contudo,

> em cada um desses textos está a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria.

E ainda acrescenta:

[41] In: BORGES, J. L. *Otras inquisiciones. Obras completas.* Buenos Aires, EMECE, 1974.

> O poema "Fears and Scruples" de R. Browning profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema.

Pois, como dirá,

> Browning não o lia como agora nós o lemos (p. 711).

Como se vê, para Borges, é o texto de Kafka que faz realçar o texto anterior e lhe dá sentido. Ele o revaloriza ao convertê-lo em um de seus precursores. Desse modo, se dívida há, é do texto anterior com aquele que provoca sua redescoberta e não, como queria Harold Bloom, deste para com aqueles que suposta ou realmente os influenciaram. Assim, Borges desloca o ângulo de observação, reverte a cronologia, quebra com o sistema hierárquico que nela se apoiava. Ao fazê-lo, abala não só a noção de "dívida" como também permite que a interação entre os textos seja entendida sob outro prisma.

O pensamento de Borges se sintetiza ao dizer que

> o fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado como há de modificar o futuro (p. 712).

Portanto, o texto novo, o que subverte a ordem estabelecida, o que impulsiona a tradição e obriga a uma releitura desta, é o que se converte em ponto de referência obrigatório e fundamental, não importando a localização em que se encontra no sistema literário.

É fácil perceber que não estamos longe das noções de T. S. Eliot, quando este caracteriza a subversão ocorrida na tradição firmada sempre que o talento individual se manifesta. Nessa perspectiva entendemos, então, como o conhecimento do teatro do absurdo favoreceu a redescoberta de um autor como Qorpo Santo e as vanguardas literárias dos anos 60 promoveram uma reavaliação de autores como Gregório de Matos e

Sousândrade. O processo dialético que se estabelece entre os textos, como um infindável jogo de espelhos (tão ao gosto de Borges) faz com que uns iluminem e resgatem outros.

Mas Borges ainda leva a reflexão a outros limites quando diz que

> nesta correlação nenhuma importância tem a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de Betrachtung é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozes que Browning ou Lord Dunsany (p. 712).

Ao tocar nos escaninhos da produção literária, Borges abre uma brecha nas também firmadas noções de autoria e originalidade, que não deixará de questionar como adiante se verá.

Ainda Borges: as noções de autoria e originalidade

No conto "Pierre Menard, autor do Quixote"[42], de Jorge Luis Borges, o narrador está às voltas com a produção literária deixada pelo personagem que intitula a narrativa. Na listagem bibliográfica das obras de Menard, ele

procura em vão uma referência ao projeto de reescrever o *Dom Quixote,* tal como seu amigo lhe revelara em caria antes de sua morte. Não encontrando rastro dessa elaboração na produção legada por Menard, o narrador se encarrega de relatar ele mesmo o que considera uma tarefa

> subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar. Essa obra, talvez a mais significativa de nosso tempo, consta dos capítulos nove e trigésimo oitavo da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois (p. 446).

[42] In: BORGES, J. L. *Ficciones. Obras completas.* Buenos Aires, EMECE, 1974. Leia-se a análise desse conto feita por SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: ----------. *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo, Perspectiva, 1978.

Na verdade, Pierre Menard não pensara fazer uma transcrição mecânica do original espanhol, pois

> sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes [p. 446).

Assim, o texto que Menard produzira era idêntico ao do autor espanhol. Mas ao confrontar dois fragmentos perfeitamente iguais, o narrador borgiano os considera totalmente diferentes.

E nessa confrontação, aparentemente absurda, tudo começa a ganhar sentido: os textos são na aparência iguais, mas a face *invisível* deles, a que se revela pelo deslocamento temporal efetuado (o texto de Cervantes reaparece idêntico três séculos depois), modifica integralmente o significado. A re-produção de Menard logra outros sentidos interpretativos, graças ao novo contexto em que ela é relançada. O deslocamento no tempo e no espaço resulta, portanto, benéfico. Ao copiar o *Dom Quixote,* Menard o reconstrói. Sob a pena de um autor deste século, as idéias de Cervantes surgem com nova roupagem; ganham interpretações renovadoras, que somente um leitor do século XX lhes poderia dar. Cobre as palavras, agora, uma capa de ambiguidades, de duplos sentidos, que as enriquecem.

Também o estilo cervantino ganha realce: natural e espontâneo em seu tempo, tem, no nosso, um sabor arcaizante.

O anacronismo deliberadamente implantado no conto ilustra, como diz o narrador ao final, uma possibilidade de inversão de cronologia que a história literária nos moldes habituais não considera. Assim, a partir da reescrita do *Quixote* por P. Menard, podemos

> recorrer à *Odisséia* como se fora posterior à *Eneida* e ao livro O *jardim do centauro* de Mme. Henri de Bachelier como se fora de Madame Henri de Bachelier (p. 450).

Ao neutralizar os direitos de autoria (Pierre Menard é lambem autor do *Quixote),* convertendo em ficção a própria condição de autor (sob a máscara de Menard está (Y-rvantes), o conto propõe uma livre circulação dos textos, que nos permitiria, como diz Borges, "atribuir a Louis-Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo"* (p. 450).

Nesse conto, portanto, Borges não só coloca em questão o conceito de originalidade na sua acepção convencional como também aspectos da vinculação de uma obra com seu autor. Observe-se que o narrador irá considerar a produção de Menard originalíssima, mais original que seu modelo. Por outro lado, o *Dom Quixote* de Cervantes passa a ser também obra de um desconhecido que, ao reproduzi-la sem alterações, assume sua autoria no século XX. A capacidade de invenção desse suposto autor não atua diretamente nos dados formais do texto mas na interpretação que ele recebe quando as coordenadas de tempo e de espaço lhe alteram o sentido.

Diante das considerações de Borges, o estudo clássico de fontes sofre grande abalo, já que nele a noção de autoria e de precedência cronológica eram os dados básicos de afirmação de originalidade. Além disso, todo o conto pode

ser compreendido como metáfora do próprio ato de ler, enquanto processo produtivo de novos significados. E este Pierre Menard, anônimo, converte-se no leitor que, por sua atuação, relança o texto no tempo que é o seu e no contexto a que pertence. Torna-se, assim, uma espécie de co--autor se entendermos a leitura também como uma forma de reescrita interminável.

A recepção produtiva

O conto de J. L. Borges enfatiza, como se viu, a figura do leitor-criador e sua atuação no processo de criação literária. Tais reflexões sobre os procedimentos de produção textual e sobre o destino dos textos colaboram para a reformulação de alguns conceitos básicos sobre o literário e interessam, portanto, ao comparativista, levando-o a modificar sua atuação. Também os estudos teóricos sobre os processos de recepção dos

textos literários contribuem diretamente para essa modificação.

Ao final dos anos 60, surge a chamada "teoria da recepção", também conhecida como "estética da recepção", que desloca o foco de interesse da crítica moderna para a figura do leitor. Terá sido essa, talvez, a reação mais forte contra a posição de leitura "imanente" proposta pelos formalistas e seguida, depois, pelos estruturalistas mais ortodoxos.

Hans Robert Jauss[43], um dos representantes mais conhecidos da Escola de Constanza, onde surge esse movimento, tenta recuperar a dimensão histórica para a inter-

pretação literária, seguindo os passos do filósofo Hans Georg Gadamer, cuja teoria hermenêutica previa a intervenção do leitor, e de Jan Mukarovsky, que distinguia entre o texto e o significado que ele ganha na consciência leitora. Jauss pretende que, reconstruindo o "horizonte de expectativa" dos receptores (ou seja, seu sistema de referências: gênero, forma, tema), se possa determinar a situação histórica de cada obra literária.

Para ele, as reações do público e as opiniões da crítica podem-se tornar um critério de análise histórica. Não é difícil de entender por que Jauss irá questionar a concepção tradicional de história literária e seu critério cronológico. Sua reflexão é contrária a que se examine apenas a obra em si mesma, pois, como diz, até a tradição não se constrói sozinha, depende da recepção que o público dá às obras. Desse modo, a obra não pode mais ser vista como algo acabado a deslocar-se intocável no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável por efeito das leituras que a transformam.

Por isso, os estudos comparados, que tradicionalmente se ocupam com a investigação do destino das obras e com a migração de motivos, temas e personagens de uma literatura para outra, devem, necessariamente estar atentos a essas considerações teóricas. Juntamente com os estudos de

[43] *Pour une esthétique de la réception.* Paris, Gallimard, 1978. Sobre o assunto, veja-se ainda LIMA, Luiz Costa, org. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

Robert Escarpit[44], que exploram as relações entre o literário e o social e tendem a ver a literatura como um fenômeno de três dimensões, além da dupla "autor—obra", as recentes contribuições da estética da recepção fortalecem metodologicamente os estudos comparados, auxiliando o comparativista a lidar com os dados de sustentação do sistema literário (edições, traduções, etc.) que, em estudos dessa natureza, têm sido fundamentais.

Vejamos mais detalhadamente como os estudos de recepção literária repercutiram na atuação comparativista ganhando, nesta, um sentido específico. Para a literatura comparada, a recepção de uma obra não é um objeto de análise isolado, um fim em si mesma, mas seu estudo é uma etapa das relações interliterárias genéticas (nascidas dos contatos, diretos ou não).

No horizonte do comparativista está o "autor enquanto leitor" e todos os aspectos da recepção de uma obra estrangeira num determinado contexto que possam ter importância para o autor enquanto leitor e para a sua eventual recepção pessoal. Assim, tornam-se objeto da investigação comparativista a tradução da obra, o aparato crítico que a acompanha, os dados da edição. O conhecimento da ressonância de uma tradução, das leituras críticas que ela provoca diz muito sobre a obra mas também sobre o sistema literário que a acolhe. Isso porque, como diz Yves Chevrel em *Literatura comparada,*[45] "traduzir, editar uma tradução, não significa apenas se ocupar com uma operação de natureza linguística, é também tomar uma decisão que põe em jogo um equilíbrio cultural e social". A tradução de um texto raramente é independente do sistema que está destinado a acolhê-la e, por isso, uma tradução "dinâmica" (quer dizer, que se constitui em fator de troca cultural, de contínua e mútua fecundação) é aquela que integra o texto traduzido na tradição do sistema que o acolhe. Ao mesmo tempo, os elementos que acompanham a tradução são significativos, seja o próprio processo da tradução quando o tradutor esclarece por que o livro foi traduzido e mesmo como o foi, seja a crítica

[44] *Sociologie de la littérature*. Paris, PUF, 1958 e *Le littéraire et le social*. Paris, Flammarion, 1970.

[45] Paris, PUF, 1989. p. 18.

que a analisa e tem, por vezes, papel decisivo na orientação da recepção daquele texto, situando os leitores e preparando-os para a sua leitura. Tanto o texto traduzido como os comentários daqueles que o analisam no meio em que se difunde funcionam como "intermediários". Esse conjunto de elementos nos per-

mite saber mais sobre a própria obra, tendo em vista o contexto literário a que originalmente pertence, mas também sobre o novo contexto no qual ela se integra.

A noção de "fusão de horizontes", emprestada a H. G. Gadamer, quando diz que o horizonte contemporâneo é resultante da fusão do horizonte da história com o do intérprete, ganha uma dupla configuração em literatura comparada: a equação hermenêutica passa a levar em conta o fato de que há uma nova "fusão de horizontes", isto é, à do horizonte primeiro se acrescenta a do horizonte de uma cultura diferente daquela a que a obra pertencia. Nesse contexto é preciso sublinhar que a obra literária em estudo sofreu um deslocamento, ela "migrou" da tradição original onde surgiu para incluir-se em uma outra contemporaneidade, que se fundamenta em uma tradição diferente e onde ganha outras conotações linguísticas. Nesse caso, a interpretação deve ser verdadeiramente "construída", permitindo a compreensão do meio literário no qual a obra agora se inscreve.

Os conhecimentos da hermenêutica aplicados à literatura comparada favorecem a definição do que se convencionou chamar de "situação hermenêutica", isto é, das condições de compreensão e de interpretação de uma dada obra e dos processos literários quando eles "migram" de um sistema literário para outro. Permitem, enfim, que no estudo de uma determinada obra ou de determinado escritor se identifiquem as interpretações dominantes, que derivam do contexto literário e social da época e que dirigem a recepção daquela obra ou daquele escritor. Assim, em literatura comparada, nesse tipo de estudo, a interpretação é uma "metainterpretação".

Os estudos de recepção literária contribuíram ainda para um

entendimento diferente do conceito de influência. Na formulação tradicional, o processo era apenas interpretado numa única direção: do emissor para o receptor, tendo este um papel passivo de quem "sofre" a influência. Os estudos de literatura comparada mais recentes consideram o receptor como determinante no processo interliterá-

rio e ressaltam, portanto, a dupla direção dos influxos. Por outro lado, os estudos de recepção e os estudos sobre influências se completam; os segundos têm necessidade dos primeiros, pois como apreciar o que determinado autor absorveu de outro ou de uma dada tradição literária se ignorarmos integralmente como teve acesso, por que intermediários se estabeleceu a relação nítida em sua obra. Mesmo que a verificação do contato não seja indispensável, as ligações efetuadas nos permitirão esclarecer muito do procedimento produtivo de um autor. Yves Chevrel, na obra já referida, chama a atenção também para a rentabilidade dos estudos de "recepção comparada", ou seja, estudos da acolhida de uma obra literária em pelo menos duas áreas culturais diferentes. Uma confrontação desse tipo possibilita não apenas o confronto entre dois sistemas literários mas também nos leva a obter sobre determinada obra esclarecimentos contrastados, acentuando certas possibilidades de leitura nela contidas.

A interdisciplinaridade

A articulação entre teoria literária e literatura comparada foi indispensável ao novo impulso que receberam os estudos comparativistas mostrando-se rentável e benéfica. Vários aspectos das relações interliterárias passaram a ser analisados sob outra óptica e com outros objetivos, os estudos sobre tradução ganharam uma posição central na reflexão comparativista e os trabalhos sobre história literária tomaram novas direções.

Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares.

Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de "pôr em relação", características da literatura comparada.

Algumas obras foram decisivas para o avanço desses estudos. Além do já citado livro de Ulrich Weisstein, há

que lembrar os estudos pioneiros de Calvin S. Brown, sobre as relates entre música e literatura, desde 1948, de Th. Munro, *The arts and their interrelations* (1949), o volume editado por James Thorpe, *Relations of literary study: essays on interdisciplinary contributions* [46] e *Interrelations of literature, editado* por Barricelli & Gibaldi, em 1982.[47] Esses trabalhos expressam a tendência comum de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais, mas igualmente de explorar o imbricamento da literatura com outras formas de expressão artística e outras formas de conhecimento. Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa "entre" os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades. O estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências. Essa ampliação se reflete nas conceituações mais atuais de literatura comparada como a que nos dá Henry H. H. Remak considerando-a o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc, de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.[48] Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos

[46] The Modern Language Association of America, New York, 1967.

[47] The Modern Language Association of America, New York, 1982.

[48] Comparative literature — its definition and function. In: STAILKNHCHT, N. P. & FRENZ, H. *Comparative literature;* method and perspective. Revised edition. Illinois, Illinois University Press, 1971.

literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.

5

Literatura comparada e dependência cultural

Analogia e dependência

Como vimos até agora, diversos autores nos ajudam a pensar sobre noções que são fundamentais para os estudos literários comparados e que, vistas sob outro prisma, permitem a revitalização dos estudos de fontes e de influências, que sempre foram o cavalo de batalha do comparativismo tradicional.

Convém nos determos ainda no que foi um aspecto vital para aqueles estudos: a busca de analogias.

Ao empreenderem a investigação da "fortuna de um verso" ou das "fontes remotas" de determinado texto, os comparativistas clássicos tinham uma idéia fixa: identificar a semelhança ou identidade entre as obras aproximadas. Daí a formação dos longos paralelismos, já referidos e criticados. Mas havia nesse procedimento uma outra intenção: estabelecida a analogia, instalava-se o débito. E a relação se convertia num saldo de créditos e débitos.

É possível ainda descobrir, subjacente a esses procedimentos e a essas conclusões, outra intenção mais oculta: a demarcação da dependência cultural. Reconheci-

da a semelhança, contraída a dívida, chegava-se, com naturalidade, a uma

conclusão: a dominação cultural de um pais (de uma cultura) sobre outro (ou outra).

Na prática mais convencional, isso deixava transparecer uma ideologia colonizadora, que fortalecia os sentimentos nacionais.

Vista assim, a literatura comparada tinha uma falsa feição de internacionalismo e de espírito de abertura e aceitação. Investigar uma influência, cavoucar as fontes, significava descobrir que determinada cultura era superior a outra, portanto, dominante.

Tal perspectiva só podia beneficiar os sistemas culturais consolidados, dos quais os mais novos seriam sempre "parentes pobres" ou herdeiros remotos. Em geral, retardatários, pois acabavam recebendo tardiamente o que já deixara de ser "a ordem do dia" no país de origem.

A formação de linhagens ou "famílias" não estava longe desse sentido: crescia a importância de um autor quando era possível dizer que ele pertencia à casta de um nome célebre. A dívida sempre estigmatizando a produção mais recente: ou bem ela é devedora (portanto, copiadora, simples reprodução sem originalidade), ou bem ela tem valor por "parecer-se" com a obra que a antecedeu. Nesse contexto, a "fonte remota" torna-se um valor do qual dependem as obras que influencia. Com razão Silviano Santiago aponta esse dado em seu estudo "O entre-lugar do discurso latino-americano", que abre o volume intitulado *Uma literatura nos trópicos* [49]. Vale a pena transcrevê-lo:

> A *fonte* torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem da sua luz para o trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os

> artistas súditos de seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta (p. 20).

[49] São Paulo, Perspectiva, 1978.

E completa mais adiante:

> Seja dito entre parênteses que o discurso crítico que acabamos de delinear nas suas generalidades, não apresenta em sua essência diferença alguma do discurso neocolonialista: os dois falam de economias deficitárias (p. 20).

Para isso, como dirá, há uma solução:

> um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença (p. 21).

Diferença e dependência

Articulados esses dois termos e entendida a vinculação entre eles, a diferença deixa de ser compreendida apenas como um simples objeto a ser buscado em substituição a analogias; e mais do que isso, e recurso preferencial para que se afirme a identidade nacional. Contra os riscos da analogia, as armas do contraste, pois é a diferença que permite nossa inserção no universal.

Por isso, comparar é contrastar. Ou é *também* contrastar, como disse Antônio Prieto no lúcido prefácio à obra de Ulrich Weisstein (1975), já referida:

O campo da literatura comparada não se exaure com a preferência pela indagação de temas comuns praticada por uma parte da escola comparativista alemã, nem se acaba com a perseguição de fontes literárias que defendeu uma parcela da escola francesa. [...] Tão próprio da literatura comparada é a busca de afinidades como o estudo daqueles contrastes que, comparativamente, servem de forma esclarecedora para caracterizar uma literatura ou um autor (p. 17-20).

Ao sublinhar a importância do que denomina "caminho caracterizador dos contrastes", A. Prieto redimensiona a atuação comparativista, que não pode mais encaminhar-se numa única direção, da Europa para as literaturas periféricas (a busca de analogias), mas pode

reverter a direção sobre si mesma, da periferia para o antigo centro.

A voracidade antropofágica

Em 1928, Oswald de Andrade já tentara mudar a rota. O projeto antropófago, transcrito como *Manifesto* no primeiro número da *Revista de Antropofagia* (1928-1929)[50], indaga a própria cultura — "Tupy, or not tupy, that is the question" —, numa linha que refuta toda e qualquer importação e se sustenta no discurso do "contra".

A proposta é radical: nega a vinculação do presente com o passado histórico ("nunca fomos catequizados", "a nossa independência ainda não foi proclamada") e se concretiza num procedimento canibalesco: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". Reata os laços com uma sociedade primitiva e com o bom selvagem de Rousseau, proclamando a devoração para "a transformação permanente do Tabu em Totem".

Na perspectiva aberta por Oswald de Andrade, a devoração do estrangeiro é decisiva para a construção de

uma síntese nacional. Trata-se de inverter o processo: passar de devorado a devorador. Haroldo de Campos, no ensaio "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração" [51], explica-nos que a antropofagia oswaldiana

> não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor uma "transvaloração": uma visão critica da História como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação,

[50] O "Manifesto Antropófago" está transcrito em ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias.* In: ----------. *Obras completas,* v. 6. Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1972. Também em TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.* 7. ed. Petrópolis, Vozes, 1983. Para amplo conhecimento das propostas oswaldianas, leia-se NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos (Prefácio). In: ANDRADE, O. de. *Obras completas,* v. 6, cit.; HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica.* Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 1983; CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, Antropofagia.* São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.

[51] *Colóquio Letras* (65), Lisboa, Fundação E. Gulbenkian, jul. 1981.

> desierarquização, desconstrução. Todo passado nos e "outro", merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (p. 11-2).

A intenção modificadora da proposta oswaldiana é muito clara; por isso o crítico aplica o termo "transculturação", para acentuar o processo de transformação cultural caracterizado pela influência de elementos de outra cultura, acarretando a perda ou a alteração dos já existentes. Oswald parece ser o exemplo vivo do que ele mesmo propõe, ao passar da teoria à prática com relação a Blaise Cendrars, apropriando-se de certos recursos poéticos deste para integrá-los a seu próprio texto, modificando-os [52].

Haroldo de Campos explica isso muito bem:

> Oswald pediu-lhe emprestada a máquina fotográfica e retribuiu-lhe a gentileza, comendo-o (p. 12).

O exemplo ilustra a agressão contida no projeto antropófago. É agora o representante da cultura periférica e dependente que investe contra a do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco para extrair dela apenas o que lhe serve. Assimila somente o que lhe convém.

O procedimento "devorador" não está muito distanciado das relações efetuadas entre os textos, do qual cabe à intertextualidade dar conta (por isso, talvez, a proposta antropofágica tenha despertado tanto o interesse dos comparativistas nos últimos dez anos). E é justamente aí que podemos chegar para refletir sobre essa estratégia de reversão, quando empregada nos estudos literários comparados. É preciso atentar para o risco de cair no extremo oposto. Se antes, no comparativismo tradicional, a direção era única — da cultura dominadora para a dominada —, comprometendo toda a atuação ao torná-la determinista e restringindo o ângulo de visão, adotar a perspectiva antropofágica consistiria em inverter essa direção, apenas. Dito de outra maneira, passaríamos de uma radical postura de admiração passiva

[52] Importante o rastreio das relações de B. Cendrars com o Brasil em EULÁLIO, Alexandre. *A aventara brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Quíron/MEC, 1978.

e incondicional pelas culturas européias a outra atitude, igualmente radical, de fechamento num "autobastar-se" nacionalista.

A proposta antropofágica é, sem dúvida, fascinante. Mas dela o que parece ser mais rentável para os estudos comparados não é apenas a reversibilidade do processo; portanto, não é a devoração (assimilação) vista no seu sentido mais superficial, mas compreendida no seu caráter seletivo, como capacidade crítica de selecionar do alheio o que interessa. A antropofagia oswaldiana abre caminhos, articulando os dois pólos — o das literaturas periféricas e o das literaturas do centro — igualmente envolvidos (e interessados) nesse processo. Haroldo de Campos viu muito bem esse "destino comum" às diversas literaturas:

> escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar (p. 23),

É significativo que, ao final de seu ensaio, o crítico coloque em pé de igualdade América Latina e Europa, chegando ao mesmo diagnóstico com relação a ambas. Aceita essa reflexão, já não cabe mais aos estudos literá-

rios comparados se desgastarem em confrontar nacionalidades. Evitando o paralelismo binário de oposições, investiga os *nexos* das relações estabelecidas. Tais análises podem nos levar a um conhecimento mais preciso das relações estéticas e estas nos levarão a situar melhor, histórica e criticamente, os fenômenos literários.

Comparativismo e descolonização literária

O apanágio da literatura comparada tradicional era o "eurocentrismo", fortalecido pela identificação de dependência cultural dos países frutos da colonização, que tinham seus olhos voltados para a Europa, matriz e modelo. A leitura de *Vanguarda e cosmopolitismo,* de Jorge Schwartz [53], não deixa dúvidas quanto a esse último fato. O rastreio do

[53] São Paulo, Perspectiva, 1983.

autor pela obra de Girondo, Quiroga, Oswald de Andrade e outros escritores latino-americanos é uma "tentativa de entabular um diálogo entre ilhas", pois, como comprova, a vanguarda dos países periféricos dirigia seus olhares para Paris, evitando cruzá-los entre si. Nesse contexto, as iniciativas de Mário de Andrade de estabelecer contato com a obra de Borges, Girondo e alguns outros latino-americanos parecem um ponto perdido: o isolamento é a marca deste arquipélago. Distanciados entre si, os escritores dos países periféricos voltam-se para a matriz parisiense. Diz o autor:

> Vemos como Paris é considerada um eixo cultural, em relação ao qual o resto ("a intelectualidade") chega ao centro, num gesto de saudade utópica pelo desconhecido (p. 14).

Mas isso, como sabemos, não é apenas um fato literário mas cultural. Se abrirmos o livro de Brito Broca, *A*

vida literária no Brasil — 1900 [54], veremos como ele descreve a situação brasileira do início do século:

Auferir da existência tudo o quanto ela nos poderia dar de belo e de bom, era uma receita que então só se aviava no bulevar... O chique era mesmo ignorar o Brasil e delirar por Paris (p. 95).

O jeito ameno com que o autor nos conta isso e os termos que emprega ao fazê-lo recompõem o clima de *belle époque* aqui instalado, cuja explicação se faria melhor por via sociológica do que propriamente literária.

Em termos de literatura, Antônio Cândido nos dá, com nitidez, o quadro geral em seu "Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)", de *Literatura e sociedade* [55], na "dialética do localismo e do cosmopolitismo" como oscilação nossa entre duas tendências:

[54] 2. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio. 1960. 7 São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1960.

[55]

> afirmação de nacionalismo literário e um declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus (p. 131).

O caráter dialético desse processo está, segundo o autor, no fato de que

> ele tem consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma da expressão) (p. 132).

Considerados esses dados, a literatura brasileira, para Antônio Cândido,

> tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes (p. 132).

Como explica o autor na sequência da reflexão, o intelectual brasileiro oscila entre a identificação com o universal e a afirmação do particular, vivendo um processo de dilaceramento.

Na verdade, a consciência da ação simultânea de ambas as inclinações gera muitas vezes a contradição, magistralmente fixada na imagem de Mário de Andrade, de sabor confessional: "Sou um tupi tangendo um alaúde". Interessa observar que Mário de Andrade não oculta o fato; ao contrário, ele expõe a contradição em toda sua nudez, como se, para ele, assumir a própria condição dilacerada fosse a solução para ultrapassá-la. Em *O banquete,* por exemplo, afirma a noção clara de sua descendência ("Nós somos também civilização européia") e em *Macunaíma* irá registrar a "diferença" ao criar um "herói sem nenhum caráter". Como ser dilacerado entre duas culturas, Mário de Andrade soluciona o conflito pela descaracterização do herói, abdicando de fórmulas

prontas para definir "o brasileiro". Macunaíma, afinal, sendo muitos e não sendo, é.

A aceitação do conflito parece ser, em Mário de Andrade, uma espécie de antídoto. Compreendeu-o assim Silviáno Santiago em "Apesar de dependente, universal", de *Vale quanto pesa* [56], onde se refere desse modo à antropofagia cultural, à noção de "traição da memória" (formu-

lada por Mário de Andrade) e à noção de "corte radical" presente nos movimentos de vanguarda posteriores a 22. O autor as considera formas de resistência "à apropriação elogiosa do produto da cultura dominante". E diz:

> Em todos os três casos não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário, frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário, enfatiza-se a sua força coerciva; não se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal (p. 22).

A noção de originalidade, então, para o crítico, está ligada "à diferença que o texto dependente consegue inaugurar". E acrescenta:

> paradoxalmente, o texto *descolonizando* na cultura dominada acaba por ser o mais rico (não do ponto de vista de uma estreita economia interna da obra) por conter *em si uma representação do texto dominante e uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação,* resposta esta que passa a ser um padrão de atenção cultural da universalidade tão eficaz quanto os já conhecidos e catalogados (p. 23).

Como se vê, adotada essa perspectiva, as literaturas ditas periféricas ganham em relevância e caracteriza-se o interesse que podemos ter em confrontá-las com as literaturas européias. São essas que, muitas vezes se vêem questionadas no confronto e por ele esclarecidas.

---

[56] Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

É certo que a autonomia cultural não está na recusa frontal de "olhar para fora", mas na capacidade crítica desse olhar.

Consideradas essas reflexões, os estudos literários comparados podem colaborar para a avaliação do processo de descolonização que se desenvolve ao longo da lite-

ratura brasileira, analisando seus avanços e retrocessos [57]. É nesse sentido que a investigação das tensões decorrentes da "dialética de localismo e cosmopolitismo", apontada por Antônio Cândido, pode colaborar para a caracterização da evolução do sistema literário brasileiro e de nossa identidade cultural. Ainda que as marcas de nacionalidade já não sejam situadas inicialmente (para que a análise comparativa não se reduza a uma afirmação de nacionalidades e, muito menos, ao exame do predomínio de uma sobre outra) elas se constituem em inevitável ponto de chegada.

Considerações finais

Até aqui, procurou-se caminhar no terreno do comparativismo, discutindo algumas questões que são básicas para a realização de estudos dessa natureza. Vimos também que alguns desses problemas, como dependência cultural, afirmação de nacionalidade literária, nos interessam diretamente e, por isso, a definição do campo de atuação do comparativista brasileiro pode começar por aí, na investigação de questões que permitam esclarecer melhor o nosso sistema literário.

No entanto, os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários.

Desse modo, a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como

[57] Sobre a questão da dependência cultural, leia-se MERQUIOR, José Guilherme. Arte e alienação na cultura de massa. In: ----------. *Formalismo e tradição moderna*. Rio de Janeiro, Forense, 1974; LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo, ícone, 1985.

um texto ou um sistemas incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parecença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais.

Por outro lado, pela natureza da disciplina, ocupa-se com elementos que a crítica literária habitualmente não considera: correspondências, literatura de viagens, traduções. No entanto, ao explorá-las, atua criticamente.

É desse modo que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular.

6
Vocabulário crítico

Crenologia: estudo de fontes.

Doxologia: estudo do destino das obras. Termo empregado por P. Van Tieghem para referir o estudo da repercussão de um autor em outros ou da opinião que se forma sobre eles.

Fonte/Origem: indica a procedência, a causa que provoca um determinado verso ou obra.

Fortuna: resposta ou sucesso de uma obra; o impacto que a literatura de um país exerce sobre a literatura de outro país.

Imagem/Miragem: nos estudos comparados, significa a verdadeira ou falsa idéia que uma nação tem da literatura de outra nação.

Imagologia: estudo das imagens/miragens na acepção já referida.

Influência: Interações ou a ação exercida por obras ou personalidades literárias sobre outras.

Intermediários: os agentes de difusão das obras de uma literatura em outros contextos. Também pode designar fatores não-literários que servem de catalisadores entre transmissor e receptor de uma obra literária.

Intertextualidade: termo cunhado por Julia Kristeva em 1969. Designa o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos.

Leitura contrastiva: leitura que se vale do cotejo de textos para avaliar as

diferenças existentes entre eles.

Mesologia: estudo dos intermediários.

"Stoffgeschichte": estudo de temas literários em sua circulação por diferentes literaturas. Tipo de investigação muito desenvolvido na Alemanha.

Tematologia: estudo de temas. A *Stoffgeschichte* é considerada um ramo da tematologia.

Tipologia: palavra-chave no comparativismo eslavo. É tipológica uma característica que agrupa elementos para classificá-los como obras que pertençam ao mesmo gênero ou à mesma tendência literária.

"Weltliteratur": expressão cunhada por Goethe para designar a literatura mundial, que estaria além das fronteiras das nacionalidades. Entendida também como espécie de "fundo comum" a todas as literaturas nacionais.

7
Bibliografia comentada

BARRICELLI & GIBALDI, eds. *Interrelauons oftiterature.* New York, MLA, 1982.

O volume contribui para os estudos interdisciplinares, ampliando as relações tradicionalmente estabelecidas entre a literatura e outras artes e ciências. Além da variedade dos temas tratados, inclui um bom glossário.

BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves, eds. *Précis de litterature comparée.* Paris, Presses Universitaires de France, 1989. Com contribuições de diversos autores, atualiza questões essenciais ao comparativismo como "O texto estrangeiro: a literatura traduzida" e os estudos de recepção literária.

CADERNOS DO CEF (Círculo de Estudos Francófonos). Publicação da Universidade Federal Fluminense (Niterói). Editor: Lilian Pestre de Almeida.

O número 1 (1984) é consagrado às relações entre América Latina e África e o número 1 (1985) analisa as relações entre Brasil e Quebec (Canadá).

CIORANESCU, Alejandro. *Princípios de literatura comparada.* Tenerife, Universidad de la Laguna, 1964.

Após ocupar-se com a definição da disciplina e seus propósitos, analisa relações de contato, de interferência e de circulação. Embora adote propostas do comparativismo dito clássico, tem o mérito de discutir outras concepções e uma preocupação didática.

COUTINHO, Afrânio. *O processo da descolonização literária.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

Reunindo diversos ensaios do autor, o volume tem nítida inclinação comparativista, incluindo textos sobre "Con-

certos e vantagens da literatura comparada", "O Impressionismo na literatura brasileira", "O Surrealismo no Brasil", "Somos latinos?", cujos títulos expressam essa orientação, contribuindo para a reflexão das relações da literatura brasileira com as literaturas estrangeiras.

DYSERINCK, Hugo e FISCHER, M. S. *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik.* Stuttgart, A. Hiersemann, 1985.

O mais recente trabalho do gênero, distingue-se dos demais por não ter a preocupação exaustiva de dar conta da integralidade das publicações comparativistas, ocupando-se com o registro daquelas que contribuem de forma sistemática, teórica e programática para uma visão histórica do comparativismo literário e de sua feição contemporânea e para o desenvolvimento da literatura comparada como estudo acadêmico. A introdução é em inglês, francês e alemão.

ÉTUDES LITTÉRAIRES. Publicação da Press de l'Université de Lavai, Quebec, Canadá.

O volume 7, n.° 2, de agosto de 1974, intitulado *Littérature comparée,* ocupa-se com algumas questões teóricas, principalmente a perspectiva histórica, e com estudos sobre a literatura do Quebec e a das Antilhas. O volume 16, n.° 2, de agosto de 1983, organizado por Maximilien Laroche, *Régards du Brésil sur la littérature du Quebec,* contém estudos de brasileiros.

GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais.* Paris, Seuil, 1981.

Ocupando-se com problemas da literatura antilhana e com o conceito de "antilhanidade", o autor propõe uma "poética das relações" que consistiria em teorizar os contatos culturais, investigando como eles podem se realizar sem que as culturas envolvidas percam sua

americana como um todo desenvolvem noções que interessam à "descolonização"' do texto literário.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso;* introducción a la literatura comparada. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

Trata-se de obra indispensável ao estudioso de literatura comparada, com vastíssima bibliografia. Busca sistematizar os métodos e procedimentos das pesquisas literárias que se ocupam de conjuntos supranacionais, delineando sua constituição pela tensão entre o local e o universal, entre o contínuo e o fragmentário, o mesmo e o diverso, que identificam a literatura como uma pluralidade de sistemas em movimento.

INTERTEXTUALIDADES. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

Trata-se da tradução do n.° 27 da revista francesa *Poétique.* Além do estudo de alguns casos de intertextualidade, contém trabalhos teóricos sobre a questão, como o de Laurent Jenny ("A estratégia da forma"), de Lucien Dâllenbach ("íntertexto e autotexto") e de Leyla Perrone-Moisés ("A intertextualidade crítica").

JOST, François. *Introduction to Comparative Literature.* New York, The Bobbs-Merril Company Inc., 1974.

Adota o conceito de literatura comparada como "uma explicação articulada, histórica e crítica do fenômeno literário considerado como um todo" e concebe o comparativismo como o *"novo-organum"* da crítica literária. Além de discutir sua atuação no que considera como quatro campos preferenciais de trabalho — relações e analogias, movimentos e tendências, gêneros e formas, temas e motivos — ilustra essa atuação com ensaios próprios. O mérito maior do livro é justamente a articulação entre teoria e exemplificação prática.

KOMPARATISTISCHE HEFTE. Publicação da Universidade de Bayreuth, Alemanha.

Alguns de seus números são particularmente interessantes para nós: *Heft* (9/10), 1984, sobre "Europa — Caraíbas: relações literárias", *Hejt* 2, 1980, sobre "Literarische Imagologie".

L'AFRIQUE LITTÉRAIRE (54-55), 1979-1980.

O volume é organizado por Jean-Marie Grassin, sobre o tema "Mythe et littérature africaine". Contém os anais do Colóquio Afro-Comparativista de Limoges, cuja universidade tem um centro de estudos sobre literaturas emergentes. Reúne trabalhos sobre tradição e modernidade nos estudos comparados africanistas e vários estudos sobre o mito na perspectiva comparativista. Pierre Rivas assina o ensaio "Dialética da literatura cabo-verdiana: vocação oceânica e enraizamento africano".

MACHADO, A. M. e PAGEAUX, D.-H. *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura.* Lisboa, Edições 70, 1981. (Col. Signos, 36.)

É dos raros livros sobre o tema escritos em português. Com intuito operacional, limita o campo da literatura comparada ao "estudo dos elementos estrangeiros que existem em todas as literaturas". Para os autores, estudar este elemento estrangeiro "é *re-ler* a literatura nacional". Advogam uma atuação metodológica pluridisciplinar, associando o estudo de um fenômeno literário em si ao do fenômeno cultural.

____*Da literatura comparada à teoria da literatura.* Lisboa, Edições 70, 1989. (Col. Signos, 46.)

Ampliando os volumes que os dois autores editaram em 1981 sobre o tema, essa obra incorpora as contribuições mais recentes do comparativismo e acentua suas relações com os conceitos teóricos. Além de analisar modernamente a dimensão do estrangeiro nas literaturas, investiga as questões de "poética comparada" e as relações entre Literatura e Cultura.

MINER, Earl. *Comparative poetics;* an intercultural essay on theory of

literature. Princeton, Princeton University Press, 1990.

Como o título indica, trata-se de obra que adota orientações novas em literatura comparada, explorando as relações interculturais, notadamente entre Ocidente e Oriente, e propondo uma expansão do conceito de poética comparada preconizado por Etienble.

ORIENTATIONS DE RECHERCHES ET MÉTHODES EN LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE. t. 1, 1984. Publicação da Associação Francesa de Literatura Geral e Comparada (S.F.L.G.E.).

Contém os anais do XVI Congresso dessa associação, realizado em Montpellier, em 1980. Diversos temas são tratados, desde os problemas de tradução aos de adaptação cinematográfica de textos literários e às relações entre literatura e música. PAZ, Octavio. *Cuadrivio.* México, Joaquín Mortiz, 1965. O livro reúne quatro ensaios sobre os poetas R. Darío, R. L. Velarde, F. Pessoa e L. Cernuda. São ensaios críticos que, embora tenham um acabamento em cada um deles, reunidos constituem uma investigação comum. O autor não se propõe a buscar "o parecido" entre os quatro autores selecionados mas, ao contrário, quer "destacar o que os distingue". O objetivo da análise é examinar não só o que eles representam ("a ruptura com a tradição imediata") mas de que forma constituem "uma tradição da ruptura".

PIZARRO, Ana, coord. *La literatura latinoamericana como proceso.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

O volume, coordenado por Ana Pizarro, reúne ensaios de A. Cândido, A. Rama, B. Cario, R. Schwarz, J. Lee-

nhardt, J. L. Martinez e outros pesquisadores envolvidos no projeto "História da literatura latino-americana" e apresentados em Simpósio realizado na Unicamp, em outubro de 1983. Trata-se de contribuição importante para questões comparativistas na América Latina em seus aspectos teórico-críticos e metodológicos.

RECIFS. *Recherches et Étudcs Comparatistes Ibéro Françaises de la*

Sorbonne Nouvelle. Diretor: Daniel-Henri Pageaux.

Publicação anual, que data de 1979, reúne colaborações de comparativistas de vários países. O número 6 (1984) contém um amplo estudo de D.-H. Pageaux sobre "Temas comparatistas para Hispano-América (La Literatura General y Comparada: Trayectoria y Programa)".

WEISSTEIN, Ulrich. *Comparauve literature and literary theory;* survey and introduction. Bloomington, London, Indiana University Press, 1973.

Este livro básico foi editado originalmente em alemão, em 1968. Além de tratar de questões essenciais de literatura comparada, manifesta claramente sua adesão a perspectivas teóricas importantes como se constata nos capítulos 3, sobre "Reception and survival", e 7, "The mutual illuminations of the arts".

Esta obra foi digitalizada pelo grupo Digital Source para proporcionar, de maneira totalmente gratuita, o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-book ou até mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade e a humildade é a marca da distribuição, portanto distribua este livro livremente.

Após sua leitura considere seriamente a possibilidade de adquirir o original, pois assim você estará incentivando o autor e a publicação de novas obras.

http://groups.google.com.br/group/digitalsource
http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros